STRUMENTI DI STUDIO

sds

M. McLUHAN

GLI STRUMENTI DEL COMUNICARE

L'opera più importante
del grande sociologo canadese

Introduzione di Giovanni Cesareo

GARZANTI

Da quando, negli anni Sessanta, si imposero al grande pubblico, le opere di McLuhan hanno dato luogo a equivoci e banalizzazioni. La forma stessa della scrittura — brillante e apodittica, paradossale e provocatoria — consentiva di condensare in alcuni slogan di sicuro effetto le analisi dell'autore. Il quale, più che tra i sociologi o i critici letterari, trova ormai adeguata collocazione tra gli «storici della civiltà», come Toynbee e Riesman, Mumford e Gordon Childe, Snow e Innis, maestro riconosciuto, quest'ultimo, di McLuhan.
Elemento essenziale della nostra civiltà sono, per McLuhan, i *media*, i mezzi di comunicazione di massa. E non soltanto stampa, radio, cinema, televisione, ma anche l'elettricità, l'abbigliamento, l'automobile, il denaro, l'orologio, le armi ecc.; tutti quei media, cioè, che possono essere intesi come «prolungamenti» tecnologici dei sensi umani.
McLuhan elaborò originali criteri di comprensione di questi «strumenti del comunicare». In particolare sostenne la necessità di analizzare la forma in cui ciascuno di essi tende a organizzare il proprio eventuale contenuto, a imporre particolari condizioni di fruizione, a diventare metafora di un'epoca e di una società. E soprattutto, come sottolinea Giovanni Cesareo introducendo questa nuova edizione dell'opera maggiore di McLuhan, seppe cogliere «l'importanza *strutturale* dei rapporti di percezione e di scambio sul terreno del simbolico accanto all'importanza dei rapporti di produzione e di scambio sul terreno dei beni materiali». Ma anche questa è una direzione di ricerca che è stata disattesa o fraintesa. Ecco perché oggi vale la pena di rileggere McLuhan.

Marshall McLuhan (Edmonton 1911 - Toronto 1980) è considerato uno dei massimi studiosi delle comunicazioni. Tra le sue opere: *La sposa meccanica: il folclore dell'uomo industriale* (1951), *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico* (1962), *Guerra e pace nel villaggio planetario* (1968).

Giovanni Cesareo (Palermo 1926) è uno studioso dei processi produttivi e delle tecnologie del sistema dell'informazione. È responsabile delle Attività Permanenti del Teleconfronto di Chianciano e dirige il mensile «Se — scienza esperienza». Ha pubblicato, tra l'altro, *Anatomia del potere televisivo* (1970), *La televisione sprecata* (1974), *Fa notizia* (1981), *Towards an electronic democracy?* (in J. Wasko e V. Mosco, a cura di, *Communication Control*, 1985).

L. 15.000
14705

In questa collana
I edizione: marzo 1986

Traduzione dall'inglese
di Ettore Capriolo

Titolo originale dell'opera:
«Understanding Media»
© Marshall McLuhan, 1964
Pubblicato da Mc Graw-Hill Book Company, New York

Pubblicato su licenza temporanea della casa editrice
Il Saggiatore

© Il Saggiatore, Milano 1967
Printed in Italy

McLuhan, Marshall.
Gli strumenti del comunicare. (Strumenti di studio).
Tit orig.: Understanding Media.
Trad. di Ettore Capriolo.
1. Comunicazione I. Tit.

001.51

Dati catalografici a cura del Servizio Biblioteche della Provincia di Milano.

Strumenti del comunicare

Giovanni Cesareo
Rileggere McLuhan: accettare o guidare il cambiamento?

Questo *Understanding Media* fu il terzo libro scritto da McLuhan. Prima erano venuti *The Mechanical Bride*, nel 1951, e *The Gutenberg Galaxy*, nel 1962. *Understanding Media* apparve nel 1964 e fu tradotto in Italia nel 1967. Fu accolto entusiasticamente da alcuni, men che tiepidamente da molti altri.

Ripubblicarlo oggi, a quasi vent'anni di distanza, può apparire perfino paradossale. A rafforzare l'apparente paradosso c'è una curiosa circostanza. Nella sua famosissima classificazione dei media in «caldi» e «freddi», McLuhan considera la televisione un medium «freddo» per eccellenza perché a «bassa definizione»: «l'immagine televisiva è visivamente scarsa di dati», egli scrive. Ma si dà il caso che ormai le ricerche per ottenere una TV ad «alta definizione» siano mature e in particolare in Italia, da parte della Rai, siano state e siano condotte con forte impegno. Rimettere sul tappeto, proprio in questo momento, McLuhan e le sue classificazioni, dunque, può servire soltanto a compiacere coloro che hanno sempre considerato lo studioso canadese, nel migliore dei casi, un «poeta» piuttosto che un «profeta» dei media? Una simile ipotesi, in realtà, non farebbe che perpetuare l'atteggiamento di coloro che in McLuhan hanno apprezzato soltanto ciò che poteva essere rapidamente trasformato in slogan e poi rapidamente in opaco luogo comune, oppure coloro che si sono dedicati a smontare e liquidare la sua «filosofia» anziché ricercare gli stimoli sparsi nel mosaico delle sue affermazioni rutilanti, dei suoi aforismi e delle sue metafore.

McLuhan stesso, del resto, aveva previsto che era possibile che «la tecnologia intensificasse il carattere dell'immagine televisiva, sino a portarla a livello del cinema» e, però, aveva concluso che «una TV migliore non sarebbe più una televisione». Previsione e conclusione appaiono proprio in questo libro. E

proprio qui si può scorgere un esempio di quegli stimolanti impulsi «a bassa definizione» che caratterizzano l'incalzante procedere del «freddo» McLuhan.

È vero, infatti, che la televisione sta cambiando, e anche a causa dello sviluppo tecnologico, ma l'«alta definizione» non è che un particolare in questo processo. La televisione sta cambiando perché il tipo di consumo di informazione che la telematica rende possibile e sollecita è ben diverso da quello relativo ai tradizionali programmi, di immaginario e di informazione, trasmessi dalla TV. La televisione sta cambiando perché si sta «banalizzando» in rapporto agli altri media: per molte ragioni sociali, culturali e di mercato, nessuna delle quali, comunque, ha a che fare con l'«alta definizione».

E, comunque, si può dire che l'«alta definizione» è destinata a diminuire «il turbamento psichico e sociale creato dall'immagine televisiva», come sembra credere appunto McLuhan, se è vero che — in un mondo nel quale l'esperienza degli scambi interpersonali sembra essersi fortemente impoverita e contemporaneamente è cresciuta la sete di esperienze diverse e dilatate — una notevole parte dell'impatto della TV deriva dalla «esperienza simulata» che fluisce ininterrottamente dal video?

«L'evoluzione dei media», scrive lo studioso americano Joshua Meyrowitz nel suo recente saggio *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behaviour* (Oxford Press, New York, 1985), «ha diminuito l'importanza della presenza fisica nell'esperienza della gente e rispetto agli eventi... Lo spazio fisicamente circoscritto è meno significativo nel momento in cui l'informazione può sempre più attraversare i muri e superare d'un lampo grandi distanze. Come risultato, dove uno si trova ha sempre meno a che fare con ciò che uno sa e sperimenta». Si torna, dunque, all'impatto del medium e delle tecnologie, ma in un quadro e in una dialettica dei processi sociali e psichici che certo non possono essere osservati dall'ottica specifica della «bassa» o dell'«alta» definizione della immagine televisiva. Ma poi, su questa base, lo stesso Meyrowitz, rilevando che «oggi, nell'età dell'informazione, noi cacciamo e raccogliamo [*questi verbi non sono casuali*] informazione anziché cibo», conclude: «Nella misura in cui i media elettronici tendono a riunire molte sfere di interazione finora separate, è possibile che si stia per

tornare a un mondo che somiglia a quello delle forme sociali primitive». Ed ecco che rispunta il villaggio di McLuhan!

Forse, dunque, merita rileggere McLuhan e rileggerlo proprio oggi, a vent'anni di distanza, provando a scrostargli di dosso i luoghi comuni nei quali — senza dubbio anche per colpa sua — è stato congelato. Provando a viaggiare nella sua galassia senza lasciarsi abbagliare dalla lattea luminescenza e senza perdersi dietro a ogni stellina. Merita rileggerlo, come già alla fine del 1967 rilevava Umberto Eco (pur dopo averlo impietosamente vivisezionato), perché «anche quando sono vendute in modo disordinato, le buone insieme alle cattive, le idee chiamano altre idee, se non altro per essere confutate».

E di idee che meritino tuttora di essere meditate o confutate, in particolare per chi si muove nello scenario di questo nostro paese, ce ne sono parecchie in questo libro. Innanzitutto proprio quella che ci invita a considerare l'impatto dei media ben al di là dell'uso che se ne fa o del loro «contenuto». Eppure già qui, come vedremo, c'è materia per molti equivoci e per molte banalizzazioni. «Il medium è il messaggio» può diventare, ed è diventato, facilmente un suggestivo slogan: ma allora non se ne ricava più nulla. Il fatto è che, a esempio, McLuhan non si limitava a considerare l'impatto dei media rispetto al rapporto uomo/natura, come tuttora fa ad esempio J. David Bolter nel suo *L'uomo di Turing* (Pratiche editrice, Parma, 1985), ma parlava direttamente di «proporzioni e forme dell'associazione umana», cioè della produzione di rapporti sociali. In realtà, il punto di vista di McLuhan stimolava a un ampliamento qualitativo del discorso sui media rispetto a ciò che fino a quel momento era stato detto anche da studiosi seri e attenti: ma lo stimolo era salutare proprio perché spingeva a procedere nella nuova direzione e non ad attestarsi, congelandole e rendendole così praticamente ermetiche, sulle intuizioni, spesso parziali o anche ambigue e confuse, del poeta-profeta.

E che dire dell'affermazione che «il concentrico... è necessario allo studio dei media, poiché nessun medium esiste o ha significanza da solo, ma soltanto in un continuo rapporto con altri media?». Quanti, soprattutto tra i politici, in questo nostro paese, non andrebbero invitati a riflettere seriamente sulle implica-

zioni di una simile verità? Non ci vuol molto per mostrare la stimolante attualità di molte altre idee di questo libro. La felicissima citazione di Yeats, «Il mondo visibile non è più una realtà e il mondo invisibile non è più un sogno», potrebbe proficuamente attagliarsi al dibattito in corso sui rapporti tra scienza e immaginario; e ugualmente si possono ancora trarre spunti interessanti da osservazioni, anche fuggevoli, sulla «rivolta senza causa» dei giovani o sulla «personalizzazione» dei prodotti. E tuttora feconda appare un'indicazione come quella secondo la quale «nessuno ha bisogno di un'automobile finché non ci sono le automobili e a nessuno interessa la TV finché non ci sono i programmi televisivi», donde la «capacità della tecnologia a crearsi una domanda». McLuhan ipotizza che questa capacità non sia «senza rapporti col fatto che la tecnologia è anzitutto un'estensione dei nostri corpi e dei nostri sensi», e, certo, qui andrebbero aggiunti, almeno, i fattori economici (integrando, appunto, e non ipostatizzando l'affermazione): ma quanto bene potrebbero trarre da questa indicazione coloro che continuano ad asserire che è la domanda a governare l'offerta, il consumo a determinare la produzione!

Certamente attuali sono, infine, le reiterate riflessioni sulla «non linearità», sulla differenza tra conseguenzialità e casualità, anche se proprio su questo terreno si presentano, a contraddire le prime, altrettante «folgorazioni» e descrizioni.

L'ottica di McLuhan, nonostante i suoi limiti e le sue stesse affermazioni riduttive e perfino le sue battute, è ancora quella di coloro che possono essere definiti «storici delle civiltà», come Toynbee o Mumford o Gordon Childe, che peraltro egli stesso cita più volte, e del suo conclamato maestro Innis. Purtroppo, ed è questo il punto focale, quest'ottica è poi annebbiata o contraddetta proprio dallo stile ostinatamente iperbolico e dall'impostazione esasperatamente fenomenologica e comportamentistica (non per caso c'è chi ha parlato di «sociobiologismo») che avvolgono e sottendono tutto il discorso.

La capacità di McLuhan di passare disinvoltamente dalla pittura di Picasso alla tecnologia dello Hi-Fi, di affiancare una citazione da Shakespeare a una da Perry Mason, di trarre indicazioni dalla filosofia di Platone e dalla moda delle calze a rete

conferisce al discorso un timbro colto e, insieme, familiare e apre sempre nuovi orizzonti dinanzi agli occhi del lettore. Le scintillanti metafore e i continui aforismi si intersecano in un mosaico che sembra valorizzare nello stesso momento il particolare e la globalità dei processi. Affascinante: forse troppo affascinante.

«Innis scoprì che la sua tecnica di intuizione generava un continuo intrattenimento di sorprese e di commedia intellettuale... Egli mutò il suo procedimento, da quello dell'operare secondo un «punto di vista» a quello di generare intuizioni con il metodo di *interface*, per usare la terminologia chimica...» (introduzione al volume di Harold Innis, *Le tendenze della comunicazione*, Sugar, Milano, 1982). Richiamandosi a colui che esplicitamente considerava il suo maestro, dunque, McLuhan trova la sua ispirazione in questo modo di svolgere «esperimenti sulle interazione delle forme sociali» che gli appare del tutto coerente con la «tecnologia elettrica». Gli apprezzamenti dello stile e del metodo di Innis hanno in una certa misura anche il valore di una dichiarazione di intenti. McLuhan voleva anch'egli «generare un continuo intrattenimento di sorprese e commedia intellettuale». Poco importava che, in questo quadro, si potessero rinvenire «osservazioni imprecise» o addirittura fraintendimenti, come egli stesso rilevava chiosando le pagine del maestro. Perché, in realtà, attraverso questo procedimento, secondo McLuhan ciò che Innis esige è che «il lettore effettui una dopo l'altra quelle scoperte che egli stesso si è lasciato sfuggire». Ogni frase di questo scrittore, egli nota, «suggeriva meditazioni e analisi prolungate».

Non era soltanto lo «spettacolo», quindi, che il professore di Toronto intendeva produrre. Egli sperava soprattutto nel profondo e creativo coinvolgimento del lettore; lo pretendeva, si potrebbe dire. Ma qui si profila proprio quella sorta di nemesi che ha finito, invece, per fare di McLuhan il profeta di una Bibbia condensata in pillole. Lo scrittore che, per il suo stile «freddo», avrebbe dovuto indurre il massimo di partecipazione nel lettore ha finito per esser preso anche troppo spesso passivamente alla lettera. La sua calza di seta a rete, che avrebbe dovuto essere «molto più sensuale del nylon» perché avrebbe dovuto costringere l'occhio «a riempire e completare l'immagine», ha

sedotto i suoi ammiratori fino a far loro dimenticare del tutto la gamba che vi era inguainata.

Così, a esempio, le sue intuizioni fuse nell'immagine del «villaggio globale», anziché servire da stimolo per nuove e preveggenti analisi, sono state raggelate in un generico slogan. Chi può negare l'acutezza di una osservazione secondo la quale «non è più possibile *contenere* politicamente questi gruppi sociali (*cioè negri, adolescenti ecc.*) entro limiti determinati» perché «essi sono ora, grazie ai media elettrici, *coinvolti* nella nostra vita, come noi nella loro?». E non è forse autenticamente anticipatrice l'affermazione che «l'energia elettrica fa sì che ogni luogo possa costituire un centro e non richieda vasti conglomerati?». Basta pensare alle attuali ipotesi e sperimentazioni sulle possibilità aperte dalla telematica, o al telelavoro, o alle pratiche americane del *networking* (la comunicazione circolare attraverso reti computerizzate), o alla teoria dello SP(I)N (*segmented polycephalous network*), cioè delle reti, non solo di comunicazione, che permettono flussi intrecciati e onnidirezionali, eliminando la esigenza di un centro e il rischio che la sconnessione di un canale implichi *ipso facto* l'isolamento del segmento che ne era alimentato. Ma può essere anche facile — e lo è stato per molti mcluhaniani — dedurre meccanicamente da queste intuizioni e anticipazioni una visione estaticamente ottimistica fondata su un forte determinismo tecnologico. Una visione, peraltro, che lo stesso McLuhan, con le sue lampeggianti descrizioni e previsioni, non ha mai voluto decisamente prevenire. Sedici anni dopo, il «villaggio globale» sarebbe stato descritto dalla commissione dell'Unesco presieduta da Sean MacBride come uno scenario popolato non solo da voci diverse ma anche da profonde contraddizioni e segnato da crescenti squilibri (*Voix multiples un seul monde*, Unesco e Les Nouvelles Editions Africaines, Parigi, 1980). Anche qui si ritrova lo stretto intreccio di cui è ormai intessuto il nostro «solo mondo»: ma la globalità dei processi che vi si svolgono si connota e prende senso proprio in rapporto a quelle contraddizioni e a quegli squilibri. E ad essere chiamati in campo, al posto del generico «uomo» il cui sistema nervoso è stato esteso dai media, sono i diversi paesi e gruppi etnici e sociali, di modo che tutto diventa più concreto e davvero *globale*: perché, in-

nanzitutto, scompare l'ottica esclusivamente occidentale e poi si esclude la possibilità di affermazioni come quella di chi, proprio riferendosi al «villaggio» inscenato da McLuhan, ha preteso di sanzionare «la fine della contrapposizione tra paesi industriali e paesi del Terzo Mondo».

In realtà, l'immagine del «villaggio globale», scrutata e indagata a fondo, svela e conferma come, proprio nella crescente impossibilità di trovare spazi separati e protetti, la logica dello sviluppo generi il sottosviluppo e la ricchezza dei flussi informativi rischi di avere il suo rovescio nei «diseredati dell'informazione». Si può infatti ipotizzare con Arthur J. Cordell, che «nel futuro... i beni materiali saranno prodotti in grande quantità e potranno quindi essere virtualmente gratuiti... mentre sembrerà sempre più ragionevole far pagare l'uso dell'informazione, che sarà la vera fonte del valore aggiunto» (*The Uneasy Eighties: The Transition to an Information Society*, Science Council of Canada, Ottawa, 1985, fuori commercio).

Non è un caso che, mentre dalle metafore congelate di McLuhan continuavano a gocciolare tante mirabolanti previsioni, il *Rapporto* MacBride presentava lo scenario di una accanita battaglia internazionale per un «nuovo ordine mondiale dell'informazione e della comunicazione». Eppure, chi se non lo stesso McLuhan aveva scritto: «Una volta che abbiamo consegnato i nostri sensi e i nostri sistemi nervosi alle manipolazioni di coloro che cercano di trarre profitti prendendo in affitto i nostri occhi, le orecchie e i nervi, in realtà non abbiamo più diritti. *Cedere occhi, orecchie e nervi a interessi commerciali è come consegnare il linguaggio comune a un'azienda privata o dare in monopolio a una società l'atmosfera terrestre*»? Una frase che tanti mcluhaniani allucinati considererebbero assurda e blasfema se la ricordassero: ma il fatto è che essa è stata inconsciamente rimossa o teneramente celata dietro il grande fondale del «villaggio».

Forse, comunque, nessuna intuizione di McLuhan è stata tanto malamente adoperata o fraintesa o dogmaticamente combattuta quanto quella che si riassume nel celeberrimo slogan «il medium è il messaggio». Basta, in realtà, considerare questa formula nel contesto delle concezioni e delle riflessioni dell'autore per intravedervi soprattutto l'intenzione di spingere l'analisi del-

l'impatto sociale dei media ben al di là dei contenuti del messaggio cui invece fino ad allora si era dedicata un'attenzione quasi esclusiva. Qui McLuhan assume un'ottica molto ampia, cercando di analizzare i processi sociali messi in atto dai media a tutti i livelli e per tutti gli aspetti possibili e anticipando, in particolare, alcune tematiche di quel discorso sul *corpo* che è diventato dominante in questi ultimi anni. La formula «il medium è il messaggio» poteva, dunque, rappresentare un ottimo punto di partenza per sviluppare ricerche e riflessioni in una direzione autenticamente nuova.

È vero, però, che il consueto procedimento di McLuhan si prestava a favorire l'equivoco: seguendo le sue metafore e le sue lampeggianti e drastiche affermazioni si poteva anche essere indotti a pensare che al «messaggio» identificato nei suoi contenuti simbolici andassero semplicemente sostituiti, come fattori qualificanti dell'impatto sociale dei media, il canale o la tecnologia. Tuttora persiste, del resto, non poca confusione in proposito. Spesso si trascura il fatto che i media non sbucano per incanto dall'ignoto e che le tecnologie che li caratterizzano e li strutturano sono il frutto di investimenti «mirati» e di scelte di ricerca volte a selezionare e risolvere determinati problemi e a rispondere a determinate esigenze (il che non significa, ovviamente, che non si possa poi scoprire nel corso della pratica che quelle stesse tecnologie possono rendersi disponibili — se sviluppate e adoperate adeguatamente e in modo appropriato — per altre e diverse strategie).

Le indicazioni di McLuhan avrebbero potuto offrire una base per considerare almeno il carattere *storico* dei media e del loro impatto sociale. E, invece, proprio lo spostamento deciso sulla «natura» del medium ha finito per contribuire a perpetuare, se non addirittura ad aggravare, gli equivoci e le analisi parziali. In realtà, pochi sono stati indotti a considerare che per «natura» poteva e doveva intendersi non la tecnologia in sé ma piuttosto il complesso modo di produzione dell'informazione e dell'immaginario che il medium storicamente assumeva e insieme rendeva possibile. Quella particolare «forma di apparato» che organizza e qualifica i rapporti tra diversi elementi: macchine e lavoro mentale umano, spazio e tempo, oggetti e simboli, saperi e strutture, abitudini mentali e routine di lavoro, sensi e intelletto.

Soltanto se si analizzano attentamente le complesse relazioni tra questi elementi, e si considerano le relative dinamiche di sviluppo, si possono comprendere i rapporti tra produzione e consumo e anche l'organizzazione e i modi della diffusione e della ricezione. Anche se proprio nel tentativo di definire e penetrare i mutamenti dei percorsi soggettivi (individuali e di gruppo) di consumo e delle modalità di percezione si incontrano le maggiori difficoltà (e, infatti, è qui che si praticano spesso scorciatoie aperte più da fantasiose intuizioni che da fondate analisi).

In questo quadro la tecnologia è certamente un elemento fondante ma non quello che, da solo, «controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana». Ciò è vero già per le società primitive (come appare, a esempio, dalle interessantissime analisi di Mellaissoux sui Pigmei in *L'economia della savana*, Feltrinelli, Milano, 1975), ed è naturalmente tanto più vero per società complesse e dense di mediazioni come le nostre. Se il «mosaico» di McLuhan è potuto servire a confermare e rafforzare quel determinismo tecnologico nel quale tuttora tanti sono immersi, è perche la formula «il medium è il messaggio» è stata, di volta in volta, raggelata fino a renderla impenetrabile oppure banalizzata fino a svuotarla. Da una parte, infatti, il concetto di «medium» ha finito per evocare un'entità quasi del tutto astratta la cui unica connotazione concretamente distinguibile era appunto quella tecnologica. Dall'altra, esso è stato ridotto a identificare il canale mentre il «messaggio» è sembrato continuare a consistere esclusivamente nei suoi «contenuti»; e così l'ottica è tornata ad essere quella tradizionale, meccanicistica e ristretta.

Nulla poteva sterilizzare più radicalmente le intuizioni di McLuhan. Non è un caso, a esempio, che egli sia risultato tanto inviso, sin dall'inizio, alla maggioranza degli studiosi di scuola marxista (non del tutto immeritatamente, peraltro, vista la sufficienza con la quale questo «profeta dei media» ha sempre teso a liquidare, a sua volta, ogni possibile richiamo alla fecondità del pensiero di Marx). Proprio in rapporto alla possibilità di aggiornare e sviluppare l'analisi marxiana sarebbe stato utile cogliere l'indicazione di McLuhan che segnalava l'importanza *strutturale* dei mezzi di comunicazione accanto a quella dei mezzi di produzione, l'importanza *strutturale* dei rapporti di percezione e di

scambio sul terreno del simbolico accanto all'importanza dei rapporti di produzione e di scambio sul terreno dei beni materiali. In realtà, invece, una simile indicazione è stata quasi costantemente fraintesa.

Affermando che l'«uso» del medium «non conta», McLuhan intendeva indicare, con il massimo di carica provocatoria, che gli «idioti tecnologici» non riuscivano a capire quanto ampio, pesante e determinato fosse l'impatto dei diversi media nel condizionare la concezione del mondo e l'organizzazione dei rapporti tra gli uomini già a monte dei «messaggi» — tradizionalmente intesi — che essi potevano veicolare. Si trattava, dunque, della smentita più radicale a una presunta neutralità dei media: il primo «effetto» di un medium, suggeriva McLuhan, deriva dal medium stesso, da quel che la sua comparsa implica rispetto alla «forma dell'associazione e dell'azione umana», indipendentemente dai contenuti del «messaggio» che esso può veicolare, perché la stessa ricezione del «messaggio» è parte di quell'«effetto». Il medium, dunque, è ben più che un semplice canale, ben più che un semplice trasportatore di «messaggi» (e, di conseguenza, ben più che uno strumento connotato da una tecnologia). Invece, per tanti, «il medium è il messaggio» è diventato uno slogan che stava a indicare l'indifferenza del medium all'uso e al messaggio, e, dunque, la sua opaca neutralità.

Una sorte non proprio felice per le intuizioni di uno studioso che aveva ostinatamente desiderato la partecipazione attiva dei suoi lettori e aveva cercato di ottenerla lasciando che il nuovo paesaggio fosse illuminato soltanto a tratti dai bagliori delle sue metafore e dei suoi aforismi. Forse egli stesso, del resto, pur ostentando l'asciutto e invariabilmente ottimistico sguardo dell'osservatore imparziale, avvertiva questi possibili esiti quando scriveva: «Mi trovo nella situazione di Louis Pasteur quando diceva ai medici che il loro nemico più grande era invisibile e non riconoscibile». E dichiarava, con parole che molti tra i suoi detrattori o ammiratori forse stenterebbero a riconoscere d'acchito come sue: «Questo libro [proprio *Understanding media*], nel tentativo di capire i *media*, i conflitti da cui sorgono e gli ancor più grandi conflitti che generano, contiene la promessa di ridurre questi conflitti attraverso un incremento dell'autonomia uma-

na». Già nella *Sposa meccanica* (Sugarco, Milano, 1984; edizione originale: 1951), del resto, egli affermava: «Il nostro mondo di routine meccanizzata, di finanza astratta e di ingegneria è il sogno consolidato nato da un desiderio. Studiando tale sogno nel nostro folclore possiamo forse trovare la chiave per capire e per guidare il nostro mondo in modo più ragionevole». *Trovare la chiave per capire e guidare il nostro mondo*; *ridurre i conflitti attraverso l'incremento dell'autonomia umana*: non sembra proprio l'ottica di un cronista disincantato. Si avverte qui addirittura l'ansia del cambiamento: l'ansia più produttiva perché assolutamente scevra di nostalgia e di rimpianti. Proprio in quello stretto rapporto tra due verbi — «capire», «guidare» — potrebbe forse essere rintracciato l'autentico, misconosciuto senso delle «profezie» di McLuhan.

Dopo di lui altri «profeti» si sono succeduti: il 2000 è ormai una data che non soddisfa più nessuno e lo sguardo, insistemente, mira più in là, molto più in là. Tutti, e in particolare i giovani, cercano freneticamente previsioni sul futuro: e anche troppo spesso non le distinguono dalle visioni. Si potrebbe pensare, comunque, che quest'ansia derivi dal desiderio di governare in qualche modo il cambiamento, di «capire per guidare», appunto. In realtà, la tendenza sembra invece tutt'altra. Le previsioni più in voga non si propongono di mostrare e analizzare le diverse possibilità che si prospettano; si limitano ad asserire «quel che sarà», come se tutto fosse già stabilito e non si potesse che cercare di prenderne atto (e sembra che non conti il fatto che già più volte il futuro, divenuto presente, ha smentito tutti i profeti). L'ansia di chi vuol sapere o anche capire, dunque, sembra piuttosto un'ansia di adattamento: prima si riesca a scorgere dove stiamo andando, prima ci si informa su quel che *deve* accadere, più rapidamente ci si può mettere al passo, meglio ci si può *adattare*. La speranza di tanti, si direbbe, è soprattutto quella di essere in vantaggio sugli altri, di capire prima per «sistemarsi» meglio.

Non si può negare che proprio questo *trend* abbia contribuito a incrementare il fascino di McLuhan: il McLuhan da breviario, il McLuhan in pillole, letto d'un fiato alla sua prima uscita e subito sloganizzato; o, forse, neppure letto e soltanto citato. Ma non è stato anche questo, infine, a vanificare il suo invito a «tro-

vare la chiave per capire e per guidare?». Se è così, può esistere, oggi, un nuovo modo produttivo di riprendere in mano questo libro e di rileggerlo: per verificare le potenzialità e i limiti di quella «promessa» per tanta parte, forse, fraintesa o tradita.

Introduzione

Scriveva James Reston nel « New York Times » del 7 luglio 1957:

Un direttore sanitario... ha riferito questa settimana che un topolino, presumibilmente avvezzo a seguire i programmi televisivi, ha aggredito una bambina e il di lei gatto... Topo e gatto sono sopravvissuti, e qui si annota l'episodio perché serve a ricordarci che i tempi stanno cambiando.

Dopo essere esploso per tremila anni con mezzi tecnologici frammentari e puramente meccanici, il mondo occidentale è ormai entrato in una fase di implosione. Nelle ere della meccanica, avevamo operato un'estensione del nostro corpo in senso spaziale. Oggi, dopo oltre un secolo d'impiego tecnologico dell'elettricità, abbiamo esteso il nostro stesso sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che, almeno per quanto concerne il nostro pianeta, abolisce tanto il tempo quanto lo spazio. Ci stiamo rapidamente avvicinando alla fase finale dell'estensione dell'uomo: quella, cioè, in cui, attraverso la simulazione tecnologica, il processo creativo di conoscenza verrà collettivamente esteso all'intera società umana, proprio come, tramite i vari *media* abbiamo esteso i nostri sensi e i nostri nervi.

Che questo prossimo estendersi della comunicazione, cui mirano da tempo i tecnici pubblicitari con riguardo a particolari prodotti, debba o no considerarsi ciò che si dice « un bene » costituisce un problema aperto a un'ampia gamma di soluzioni. Ma è praticamente impossibile dare una risposta a qualsiasi domanda su tali estensioni dell'uomo senza prenderle tutte in esame nel loro insieme. Non v'è estensione infatti, sia essa del tatto, ad esempio, oppure degli arti, che non investa per intero la sfera psichica e quella sociale.

Oggetto di quest'opera è appunto l'analisi di alcune estensio-

ni, fra le più importanti, considerate in uno con le loro implicazioni sociologiche e psicologiche. Quanto poco ci si sia occupati in passato di tali problemi lo si può dedurre dal primo giudizio di un redattore della casa editrice che poi pubblicò questo libro. Egli aveva osservato sgomento: « Per il settantacinque per cento questa materia è nuova. E per avere successo un libro non può avventurarsi su un terreno nuovo in misura maggiore al dieci per cento. » Ma è un rischio che oggi sembra valer la pena correre, dal momento che la posta è molto alta e la necessità di cogliere l'esatta portata delle estensioni dell'uomo si fa di giorno in giorno più urgente.

Nell'era della meccanica, oggi in declino, molte azioni potevano essere accolte senza preoccupazioni eccessive. La lentezza di ogni moto in genere garantiva che le reazioni sarebbero seguite con ritardo considerevole. Oggi invece azione e reazione sono quasi contemporanee. Noi viviamo, per così dire, miticamente e integralmente, ma continuiamo a pensare secondo gli antichi e frammentari moduli di spazio e di tempo dell'era preelettrica.

L'uomo occidentale aveva derivato dalla tecnologia dell'alfabetismo la capacità di agire senza reagire. I vantaggi di questa autoframmentazione trovano un esempio significativo nel caso del chirurgo, che sarebbe ridotto all'impotenza se dovesse partecipare emotivamente alle operazioni che esegue. Tutti, del resto, avevamo ormai finito per imparare l'arte di eseguire con totale distacco le operazioni sociali più pericolose. Ma questo distacco era segno di non partecipazione. Ora che – dopo l'avvento dell'energia elettrica – il nostro sistema nervoso centrale viene tecnologicamente esteso sino a coinvolgerci in tutta l'umanità e a incorporare tutta l'umanità in noi, siamo necessariamente implicati in profondità nelle conseguenze di ogni nostra azione. Non è praticamente più possibile mantenere l'atteggiamento tipicamente estraneo e superiore che aveva finito con il caratterizzare l'uomo occidentale di media cultura.

Il teatro dell'assurdo trascrive in forma drammatica questo recente dilemma dell'uomo occidentale, dell'uomo d'azione che appare come estraniato rispetto all'azione stessa. Sono qui l'origine e il fascino dei clown di Samuel Beckett. Dopo tremila anni di espansione in ogni settore e di crescente alienazione spe-

cializzata nelle innumerevoli estensioni tecnologiche del corpo umano e delle sue funzioni, il nostro mondo, con drammatico rovesciamento di prospettive, si è ora improvvisamente contratto. L'elettricità ha ridotto il globo a poco più che un villaggio e, riunendo con repentina implosione tutte le funzioni sociali e politiche, ha intensificato in misura straordinaria la consapevolezza della responsabilità umana. È questo componente centripeta che modifica la posizione dei negri, degli adolescenti e via dicendo. Non è più possibile *contenere* politicamente questi gruppi sociali entro limiti determinati; essi sono ora, grazie ai *media* elettrici, *coinvolti* nella nostra vita, come noi nella loro.

È l'età dell'angoscia dovuta a un processo d'accentramento che impone partecipazione e impegno, indipendentemente da qualsiasi specifico « punto di vista ». Il carattere particolare di ogni singolo, anche nobilissimo, punto di vista ha perduto nell'era elettrica ogni funzione. Al livello dell'informazione lo stesso sconvolgimento è avvenuto con la sostituzione dell'immagine onnicomprensiva al semplice punto di vista. Se l'Ottocento è stato il secolo della poltrona del direttore di giornale, il nostro è il secolo del divanetto dello psichiatra. Come estensione dell'uomo, la poltrona è un'ablazione specialistica del posteriore, una specie di ablativo assoluto del sedere, mentre il divanetto, per così dire, estende l'essere nella sua totalità. Lo psichiatra lo adopera perché esso sopprime la tentazione di esprimere punti di vista personali e ovvia alla necessità di razionalizzare gli avvenimenti.

L'aspirazione della nostra epoca alla totalità, all'empatia e alla consapevolezza in profondità è un complemento naturale della tecnologia elettrica. L'epoca dell'industria meccanica che ci ha preceduti ha trovato il suo naturale modo d'espressione nella veemente asserzione di opinioni personali. Ogni cultura e ogni epoca hanno un modello preferito di percezione e di conoscenza e tendono a prescriverlo per tutti e per tutto. La caratteristica del nostro tempo è la ribellione contro gli schemi imposti. Siamo divenuti improvvisamente ansiosi che cose e persone dichiarino totalmente la propria natura. Deve potersi riconoscere in questo nuovo atteggiamento una fede profonda, che tocca l'armonia fondamentale dell'intero essere. È alla luce di ciò che questo libro è stato scritto. Esso esplora i confini del nostro es-

sere, esteso dalla moderna tecnologia, cercando in ciascun caso il principio dell'intelligibilità. Profondamente persuaso che sia possibile arrivare a comprendere queste forme in modo da servirsene ordinatamente, le ho esaminate ripartendo da zero e accettando ben poco delle opinioni tradizionali. Si può dire dei *media* ciò che Robert Theobald diceva delle crisi economiche: « Un altro fattore ci ha aiutati a controllare le crisi: la migliore comprensione del loro sviluppo. » L'esame delle origini e degli sviluppi delle estensioni individuali dell'uomo dovrà essere preceduto da un accenno ad alcuni aspetti generali dei *media*, o estensioni dell'uomo, cominciando dal torpore, mai spiegato da nessuno, che ogni estensione provoca nell'individuo e nella società.

Parte prima

1 Il «medium» è il messaggio

In una cultura come la nostra, abituata da tempo a frazionare e dividere ogni cosa al fine di controllarla, è forse sconcertante sentirsi ricordare che, per quanto riguarda le sue conseguenze pratiche, il *medium* è il messaggio. Che in altre parole le conseguenze individuali e sociali di ogni *medium*, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni introdotte nelle nostre questioni personali da ognuna di tali estensioni o da ogni nuova tecnologia. È vero per esempio che, in seguito all'automazione, la nuova organizzazione della società umana tende a eliminare posti di lavoro. E questa è la conseguenza negativa. In senso positivo però l'automazione stessa crea dei « ruoli » e ricostituisce così una profondità di partecipazione nel lavoro e nella società umana che la tecnologia meccanica precedente aveva distrutto. Molti erano inclini ad affermare che il significato o il messaggio della macchina non doveva risiedere nella macchina in se stessa ma nell'uso che se ne faceva. Nella misura in cui essa di fatto modificava i nostri rapporti con gli altri e con noi stessi, non aveva comunque importanza che producesse fiocchi d'avena o Cadillac. La ristrutturazione del lavoro e della società umana era determinata dalla tecnica della frammentazione che è l'essenza della tecnologia della macchina. L'essenza della tecnologia dell'automazione è invece esattamente l'opposto. Essa è profondamente integrale e al tempo stesso decentratrice, proprio come la macchina era invece frammentaria, accentratrice e superficiale nel suo modellare i rapporti tra gli uomini.

In questo contesto può risultare illuminante l'esempio della luce elettrica. Essa è informazione allo stato puro. È un *medium*, per così dire, senza messaggio, a meno che non lo si impieghi per formulare qualche annuncio verbale o qualche nome. Questo fatto, comune a tutti i *media*, indica che il « conte-

nuto » di un *medium* è sempre un altro *medium*. Il contenuto della scrittura è il discorso, così come la parola scritta è il contenuto della stampa e la stampa quello del telegrafo. Alla domanda: « Qual è il contenuto del discorso? » si deve rispondere: « È un processo mentale, in se stesso non verbale. » Un quadro astratto è una manifestazione diretta di processi mentali creativi quali potrebbero apparire nei diagrammi dei cervelli elettronici. Ma ciò che stiamo esaminando sono le conseguenze psichiche e sociali dei diagrammi o degli schemi, nella misura in cui amplificano o accelerano processi già esistenti. Perché il « messaggio » di un *medium* o di una tecnologia è nel mutamento di proporzioni, di ritmo o di schemi che introduce nei rapporti umani. La ferrovia non ha introdotto nella società né il movimento, né il trasporto, né la ruota, né la strada, ma ha accelerato e allargato le proporzioni di funzioni umane già esistenti creando città di tipo totalmente nuovo e nuove forme di lavoro e di svago. Questo accadeva sia che la ferrovia agisse in un ambiente nordico o in un ambiente tropicale, e indipendentemente dal carico, cioè dal contenuto, del *medium*. L'aeroplano, dal canto suo, accelerando la velocità dei trasporti, tende a dissolvere le città, le organizzazioni politiche e le forme associative proposte dalla ferrovia, indipendentemente dall'uso che se ne può fare.

Torniamo alla luce elettrica. Che la si usi per un'operazione al cervello o per una partita di calcio notturna non ha alcuna importanza. Si potrebbe sostenere che queste attività sono in un certo senso il « contenuto » della luce elettrica, perché senza di essa non potrebbero esistere. Ma questo non fa che confermare la tesi secondo la quale « il *medium* è il messaggio », perché è il *medium* che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana. I contenuti, invece, cioè le utilizzazioni, di questi *media* possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme dell'associazione umana. È anche troppo tipico l'equivoco in virtù del quale il « contenuto » di un *medium* ci impedisce di comprendere le caratteristiche del *medium* stesso. Soltanto oggi le industrie si sono rese conto dei molteplici tipi di attività in cui sono impegnate.

Quando l'IBM ha scoperto che il suo lavoro non consisteva

nel fabbricare apparecchiature per uffici o macchine per l'industria, ma nel produrre informazioni, ha cominciato ad avere chiare prospettive sull'avvenire. La General Electric Company, invece, che trae una parte considerevole dei propri profitti dalle lampadine e dagli impianti di illuminazione, non ha ancora scoperto di far parte, esattamente come l'American Telephone & Telegraph, dell'industria che trasporta informazioni.

La luce elettrica non appare a prima vista un *medium* di comunicazione proprio perché non ha un « contenuto ». E questa è una prova senza pari di come la gente trascuri l'esame dei *media*. Soltanto quando viene usata per diffondere il nome di una marca, ci si accorge che la luce elettrica è un *medium*. Ci si accorge, cioè, non della luce ma del suo « contenuto », in altre parole di quello che è di fatto un altro *medium*. Il messaggio della luce elettrica è, come quello dell'energia elettrica nell'industria, totalmente radicale, permeante e decentrato. Luce ed energia infatti sono due cose diverse per gli usi che se ne fanno, ma nella società umana eliminano fattori di tempo e di spazio esattamente come la radio, il telegrafo, il telefono e la TV, creando una partecipazione in profondità.

Un manuale abbastanza completo per lo studio delle estensioni dell'uomo lo si potrebbe compilare a forza di citazioni di Shakespeare. Ci si potrebbe chiedere, ad esempio, se il poeta non intendesse riferirsi alla TV quando diceva in *Romeo e Giulietta* (atto secondo, seconda scena):

But soft! what light through yonder window breaks? (...)
It speaks, and yet says nothing.
[Piano, quale luce irrompe da quella finestra lassù? (...) Ecco: parla... e tuttavia non dice nulla.]

In *Otello* che, come *Re Lear*, ha per tema i tormenti di persone trasformate dalle illusioni, ci sono questi versi dai quali parrebbe che Shakespeare avesse già intuito il potere di trasformazione dei nuovi *media*:

...Is there not charms
by which the property of youth and maidhood
may be abus'd? Have you not read Roderigo,
of some such thingh?

[Non vi sono forse incantesimi capaci di violare virtù e verginità di una ragazza? Non hai mai letto, Roderigo, di questi casi?]

In *Troilo e Cressida*, quasi interamente dedicato a uno studio psichico e sociale della comunicazione, Shakespeare esprime la consapevolezza che una buona navigazione sociale e politica dipende dal saper prevedere le conseguenze delle innovazioni:

The providence that's in a watchful state
knows almost every grain of Plutus' gold,
finds bottom in the uncomprehensive deeps,
keeps place with thought, and almost like the gods,
does thoughts unveil in their dumb cradles.
[La provvidenza, in uno stato vigilante, conosce quasi ogni grano del tesoro di Pluto, esplora il fondo di profondità insondabili, procede insieme con il pensiero e, quasi come gli dei scopre i progetti nelle loro mute culle.]

Della crescente consapevolezza dell'azione dei *media*, indipendentemente dal loro « contenuto » o programmazione, offre testimonianza anche questa irritata e anonima quartina:

In modern thought (if not in fact)
nothing is that doesn't act,
so that is reckoned wisdom which
describes the scratch but not the itch.
[Nel pensiero moderno – se non nella realtà – nulla esiste, che non agisca, e di conseguenza si considera saggio chi descrive la grattata ma non il prurito.]

Lo stesso tipo di consapevolezza totale, configurazionale, che spiega perché il *medium* si identifichi sul piano sociale con il messaggio, risulta anche dalle teorie mediche più recenti e rivoluzionarie. In *Stress of Life* Hans Selye parla dello sgomento provato da un collega ricercatore nel sentirgli esporre la sua teoria:

Quando mi vide lanciato in un'altra estasiata descrizione di ciò che avevo constatato in animali cui era stato somministrato un certo materiale impuro, tossico, egli mi guardò con occhi dispera-

tamente tristi e disse con evidente sconforto: « Ma Selye, cerchi di rendersi conto di quello che fa prima che sia troppo tardi! Non avrà deciso di dedicare l'intera vita allo studio della farmacologia del sudiciume? »

Come Selye, nella sua teoria della malattia, in quanto *stress*, tien conto della situazione ambientale nel suo complesso, così i più recenti metodi di studio dei *media* prendono in considerazione non solo il « contenuto », ma il *medium* stesso e la matrice culturale entro la quale esso agisce. La passata ignoranza degli effetti psichici e sociali dei *media* trova esempi in quasi tutte le prese di posizione convenzionali.

Alcuni anni fa, accettando una laurea *ad honorem* dell'università di Notre Dame, il generale David Sarnoff fece questa dichiarazione: « Siamo troppo propensi a fare degli strumenti tecnologici i capri espiatori dei peccati di coloro che li maneggiano. In se stessi i prodotti della scienza moderna non sono né buoni né cattivi: è il modo in cui vengono usati che ne determina il valore. » È questa la voce dell'attuale sonnambulismo. Potremmo dire nello stesso modo: « La torta di mele in se stessa non è né buona né cattiva; è il modo in cui viene usata che ne determina il valore. » Oppure: « Il virus della varicella in se stesso non è cattivo; è il modo in cui viene usato che ne determina il valore. » O anche: « Le armi da fuoco in se stesse non sono né buone né cattive; è il modo in cui vengono usate che ne determina il valore. » In altre parole, se le pallottole colpiscono le persone giuste, le armi da fuoco sono buone. Ed è buono il tubo della TV se spara le munizioni giuste contro le persone giuste. Non vorrei che mi si considerasse troppo malevolo. Ma proprio nulla nella frase di Sarnoff regge a un esame appena attento, in quanto essa non tien conto della natura del *medium* (di qualunque *medium*, beninteso) e sembra davvero esprimere il narcisismo di chi è ipnotizzato dal suo proprio essere, amputato ed estensivamente assunto in una nuova forma tecnica. Il generale Sarnoff, persistendo nell'equivoco, giunse ad applicare il già menzionato punto di vista alla tecnologia della stampa, sostenendo che, pur avendo questo mezzo posto senza alcun dubbio in circolazione una grande quantità di merce deteriore, doveva tuttavia essergli riconosciuto anche l'indi-

scutibile merito di aver diffuso la Bibbia e la parola dei profeti e dei filosofi. Evidentemente il nostro generale non fu neppure sfiorato dal sospetto che qualunque apporto tecnologico non può far altro che *aggiungersi* a ciò che già siamo.

Economisti come Robert Theobald, W.W. Rostow e John Kenneth Galbraith stanno spiegando da anni perché l'« economia classica » non può definire i mutamenti o le espansioni. Il paradosso della meccanizzazione è che, benché essa sia la principale causa di sviluppo e mutamento, il principio della meccanizzazione esclude la possibilità stessa dello sviluppo o la comprensione del mutamento. La meccanizzazione in effetti si attua sempre attraverso una frammentazione e un conseguente ordinamento seriale delle parti così ottenute. Ma, come ha dimostrato nel Settecento David Hume, una semplice sequenza non implica alcun principio di causalità. Che da una cosa segua un'altra non significa che questa ne derivi. Niente consegue da una sequenza, tranne il mutamento. Perciò ebbe tanta importanza la rivoluzione operatasi con l'elettricità, che pose fine alla sequenza rendendo i processi del tutto immediati. Con la velocità istantanea le cause dei fatti riaffiorarono all'orizzonte di una nuova consapevolezza, a differenza di ciò che accadeva quando le cose erano poste in sequenza, o in concatenazione. Invece di continuare a chiedersi se fosse venuto prima l'uovo oppure la gallina, è improvvisamente apparso in tutta evidenza come la gallina altro non fosse che l'idea « escogitata » da un uovo per produrre altre uova.

Poco prima che un aeroplano superi la barriera del suono, sulle sue ali si rendono visibili onde sonore. L'improvvisa visibilità del suono nell'atto stesso in cui finisce è un esempio appropriato del grande meccanismo naturale, che porta a rivelare forme nuove e opposte proprio quando le forme precedenti arrivano alla loro massima attuazione. La meccanizzazione non è mai stata così intensamente frammentata o sequenziale come ai tempi in cui nasceva il cinema, che a sua volta ci trasportò ben presto al di là del meccanismo, nel mondo dello sviluppo e dell'interrelazione organica. Il film, con la semplice accelerazione della componente meccanica, ci ha indotti a passare dal mondo della sequenza e delle connessioni a quello della configurazione e della struttura creativa. Il messaggio del *medium* consiste

nella transizione dalle connessioni lineari alle configurazioni. Questa transizione è all'origine di un'osservazione che oggigiorno è abbastanza calzante: « Se funziona, è antiquato. » Quando poi la velocità elettrica riscatta dai limiti della componente meccanica le sequenze cinematografiche, le linee di forza delle strutture e dei *media* diventano allora vistosamente chiare. E torniamo così alla forma onnicomprensiva dell'icona.

A una cultura estremamente alfabetizzata e meccanizzata il cinema parve un mondo di illusioni trionfanti e di sogni che il denaro era in grado di comprare. A questo punto arrivò il cubismo, che E.H. Gombrich ha definito in *Arte e illusione* « il tentativo più radicale per toglier di mezzo l'ambiguità e imporre una lettura del quadro come costruzione fatta dall'uomo e come tela colorata ». Il cubismo infatti presenta simultaneamente tutte le facce di un oggetto, anziché il « punto di vista » ovvero la faccia dell'illusione prospettica. Al posto dell'illusione funzionale della terza dimensione, esso propone un gioco di piani e una contraddizione, o conflitto drammatico, di schemi, di luci e di tessuti che « manda a destinazione il messaggio » attraverso un coinvolgimento. E questo è considerato da molti un esercizio di pittura, non di illusione.

In altre parole il cubismo, mostrando in due dimensioni l'interno e l'esterno, la cima e il fondo, il davanti e il dietro eccetera, rinuncia all'illusione della prospettiva a favore dell'immediata consapevolezza sensoria del tutto. Cogliendo in un unico istante la consapevolezza totale, ha improvvisamente annunciato che *il medium è il messaggio.* Non è forse evidente che non appena la sequenza lascia il posto alla simultaneità, si entra nel mondo della struttura e della configurazione? Non è forse accaduto proprio questo nella fisica come nella pittura, nella poesia e nelle comunicazioni? Segmenti di attenzione specializzata si sono trasferiti in un campo totale, talché oggi possiamo dire con sufficiente tranquillità che « il *medium* è il messaggio ». Ciò non era per nulla ovvio prima della velocità elettrica e del campo totale. Sembrava allora che il messaggio fosse « il contenuto » e la gente soleva chiedersi cosa volesse *rappresentare* un quadro, anche se non si poneva mai questa domanda a proposito di una melodia, di una casa o di un abito, in quanto per queste cose conservava un certo senso dello sche-

ma generale, cioè dell'unità tra forma e funzione. Ma nell'era elettrica questa idea integrale della struttura e della configurazione si è diffusa al punto da influire anche sulle teorie pedagogiche. Anziché spiegare l'aritmetica attraverso « problemi » particolari, il metodo strutturale segue ora in questo campo la vera linea di forza e fa meditare i bambini sulla teoria dei numeri e sugli « insiemi ».

Il cardinale Newman diceva che Napoleone « aveva capito la grammatica della polvere da sparo ». Ma Napoleone si era accorto anche di altri *media*, specialmente delle segnalazioni « telegrafiche » che gli conferivano un grande vantaggio sui nemici. Risulta inoltre che egli dicesse: « C'è da aver più paura di tre giornali ostili che di mille baionette. »

Alexis de Tocqueville fu il primo ad assimilare la grammatica della stampa e della tipografia. Riuscì in tal modo a decifrare il messaggio dei mutamenti che stavano per avvenire in Francia e in America come se lo leggesse ad alta voce su un testo che aveva sottomano. In realtà l'Ottocento francese e americano era per lui come un libro aperto perché aveva imparato la grammatica della stampa. Sapeva perciò anche quando non era possibile applicarla. Quando gli chiesero perché, pur conoscendo e ammirando l'Inghilterra, non scrivesse un libro su questa nazione, egli rispose:

Bisognerebbe essere arrivati a un insolito livello di follia filosofica per ritenersi in grado di dare un giudizio sull'Inghilterra dopo sei mesi. Un anno mi è sempre parso un periodo troppo breve per una corretta valutazione degli Stati Uniti, ed è molto più facile acquisire nozioni chiare e precise sull'Unione americana che sulla Gran Bretagna. In America tutte le leggi derivano in un certo senso da un'unica linea di pensiero. L'intera società si basa, per così dire, su un solo fatto; ogni cosa deriva da un semplice principio. Si potrebbe paragonare l'America a una foresta attraversata da una quantità di strade diritte che convergono in uno stesso punto. Una volta trovato il centro, con un'occhiata si può vedere tutto quanto. Ma in Inghilterra i sentieri procedono a zig zag ed è solo percorrendoli tutti che si può arrivare a una visione dell'insieme.

Tocqueville, in una precedente opera sulla Rivoluzione fran-

cese, aveva spiegato in quale modo la parola stampata, arrivando nel Settecento a una saturazione culturale, aveva reso omogenea la nazione francese. I francesi del nord e del sud erano parte di uno stesso popolo. I princìpi tipografici dell'uniformità, della continuità e della linearità avevano permesso di superare le complessità dell'antica società feudale e orale. La rivoluzione era stata fatta dagli intellettuali: gli avvocati e i nuovi letterati.

In Inghilterra invece la forza delle antiche tradizioni orali della *common law*, rafforzata dall'istituzione medioevale del parlamento, era tale che l'uniformità e la continuità della nuova cultura visiva della stampa non poteva prendere del tutto il sopravvento. Di conseguenza, l'avvenimento più importante della storia inglese non si è mai verificato: non c'è mai stata, cioè, una rivoluzione inglese sulle linee della francese. La rivoluzione americana non aveva istituzioni giuridiche medievali da eliminare o da sradicare, tranne la monarchia. E molti sostengono che negli Stati Uniti la carica di presidente è divenuta assai più personale e monarchica di quella di qualsiasi sovrano europeo.

Il contrasto tra Inghilterra e America indicato da Tocqueville si fonda evidentemente sulla tipografia e sulla cultura stampata che creano uniformità e continuità. L'Inghilterra, egli dice, ha rifiutato questo principio ed è rimasta aggrappata alla tradizione dinamica o orale della *common law*. Di qui la discontinuità e l'imprevedibilità della cultura inglese. La grammatica della stampa non serve a tradurre il messaggio di una cultura orale, non scritta, e delle sue istituzioni. Matthew Arnold tacciava giustamente di barbarie l'aristocrazia inglese, in quanto il suo potere e la sua posizione non avevano nulla a che fare con l'alfabetismo o con le forme culturali della tipografia. Quando Edward Gibbon pubblicò *Declino e caduta dell'impero romano*, il duca di Gloucester gli disse: « Un altro librone maledettamente lungo, eh, signor Gibbon? Non si fa altro che scribacchiare, eh, signor Gibbon? » Tocqueville era un aristocratico estremamente alfabeta, ma capace di staccarsi dai valori e dai presupposti della tipografia. Per questo è stato il solo a comprenderne la grammatica. Ed è solo in questo modo, cioè stando al di fuori di una struttura o di un *medium*, che si possono indivi-

duarne i princìpi e le linee di forza. Ogni *medium* infatti ha il potere di imporre agli incauti i propri presupposti. Per controllare e prevedere, è necessario evitare questa condizione subliminale di ipnosi narcisistica. E la strada migliore per giungere a questo fine consiste nel sapere che l'incantesimo può instaurarsi immediatamente dopo il contatto, come alle prime battute di una melodia.

Passaggio in India di E.M. Forster è un'analisi drammatica dell'incapacità della cultura orientale, orale e intuitiva, di accettare gli schemi europei, razionali e visivi. Naturalmente, per l'Occidente l'appellativo « razionale » è stato a lungo sinonimo di « uniforme continuo e consequenziale ». In altre parole abbiamo confuso la ragione con l'alfabetismo e il razionalismo con una particolare tecnologia. Di conseguenza nell'era elettrica l'occidentale più legato a queste convenzioni è convinto che l'uomo stia diventando irrazionale. Nel romanzo di Forster il momento della verità e del distacco dall'ipnosi tipografica occidentale si verifica nelle grotte di Marabar. Il razionalismo di Adela Quested non riesce a tener testa a quel campo di risonanza totale e onnicomprensivo che è l'India. Dopo di che, « la vita continuò come al solito, ma non ebbe conseguenze, cioè i suoni non avevano eco e il pensiero non aveva sviluppo. Ogni cosa pareva strappata alla radice e quindi infetta d'illusione ».

Passaggio in India (l'espressione è di Whitman che vedeva l'America protesa verso l'Oriente) è una parabola dell'uomo occidentale nell'era elettrica, e il suo rapporto con l'Europa o l'Oriente è soltanto casuale. Ci avviciniamo al conflitto decisivo tra vista e suono, tra il modo scritto e il modo orale di percepire e di organizzare l'esistenza. Dato che la comprensione, come faceva notare Nietzsche, interrompe l'azione, noi possiamo placare la violenza di questo conflitto cercando di capire i *media* che ci prolungano e scatenano queste guerre dentro e fuori di noi.

La detribalizzazione attraverso l'alfabetismo e le sue conseguenze traumatiche sull'uomo tribale sono descritte nel volume *The African Mind in Health and Disease* dello psichiatra J.C. Carothers (World Health Organization, Genève 1953). Buona parte del materiale di cui egli si valse è stata pubblicata in un articolo della rivista « Psychiatry » del novembre 1959, dal titolo

Cultura, psichiatria e parola scritta. È ancora la velocità elettrica che ha rivelato le linee di forza create dalla tecnologia occidentale nelle più remote aree della foresta, della savana e del deserto. Un esempio è il beduino con la sua radio a batteria sulla groppa di un cammello. Il sommergere gli indigeni sotto un diluvio di concetti ai quali nulla li ha preparati è stato il comportamento normale di tutta la nostra tecnologia. Ma con i *media* elettrici anche l'uomo occidentale subisce ora la stessa inondazione. Nel nostro ambiente alfabeta siamo preparati ad affrontare la radio e la TV quanto l'indigeno del Ghana è in grado di misurarsi con l'alfabetismo che lo stacca dal suo mondo tribale e collettivo per gettarlo sulla spiaggia dell'isolamento individuale. Nel nuovo mondo elettrico ci sentiamo intontiti quanto l'indigeno coinvolto nella nostra cultura alfabeta e meccanica.

La velocità elettrica mescola le culture della preistoria con i sedimenti delle civiltà industriali, l'analfabeta con il semi-analfabeta e con il post-alfabeta. Collassi mentali di vario genere sono spesso il risultato dello sradicamento e dell'inondazione di nuove informazioni e di modelli d'informazione incessantemente nuovi. Wyndham Lewis ne fa il tema di un ciclo narrativo dal titolo *The Human Age.* Il primo di questi romanzi, *The Childermass,* descrive il mutamento accelerato prodotto dai *media* come una specie di massacro degli innocenti. Nel nostro mondo, man mano che ci rendiamo conto degli effetti della tecnologia sulla formazione e sulle manifestazioni della psiche, perdiamo qualsiasi fiducia nel nostro diritto di attribuire delle colpe. Certe società preistoriche considerano degno di compassione il delitto violento. L'assassino è visto come noi vediamo la vittima di un cancro. « Come deve essere terribile sentirsi così » dicono. È un'idea ripresa con molta efficacia da J.M. Synge nel *Furfantello dell'ovest.*

Se il criminale pare un nonconformista incapace di soddisfare l'esigenza, posta dalla tecnologia, di un comportamento secondo schemi uniformi e continui, l'uomo di cultura alfabeta tende in genere a considerare personaggi un po' patetici coloro che non riescono a conformarsi. In un mondo di tecnologia visiva e tipografica sono soprattutto il bambino, lo storpio, la donna e l'Individuo di colore a sembrare vittime di un'ingiusti-

zia. Viceversa, in una cultura che assegna ruoli anziché impieghi, il nano, lo sciancato, e il bambino si creano i loro spazi. Nessuno s'aspetta che s'adattino a qualche nicchia uniforme e ripetibile che non è comunque della loro misura. Si pensi all'espressione « questo è un mondo per uomini »: come osservazione quantitativa ripetuta all'infinito all'interno di una cultura omogenea, essa si riferisce agli uomini che in questa cultura, per potersi in qualche modo inserire, devono essere dei Dagwood omogeneizzati. In tutti i nostri reattivi per valutare il quoziente d'intelligenza si constata un'enorme quantità di criteri sbagliati. Inconsapevoli dei preconcetti della nostra cultura tipografica, coloro che li propongono presumono che abitudini uniformi e continue siano un segno d'intelligenza e respingono in tal modo l'uomo che s'affida soprattutto all'orecchio o al tatto.

C.P. Snow, recensendo sulla « New York Times Book Review » del 24 dicembre 1961, un libro di A.L. Rowse sull'*Appeasement* e sulla strada che condusse a Monaco, parla dell'altissimo livello d'intelligenza e d'esperienza della Gran Bretagna degli anni trenta. « Il loro quoziente d'intelligenza era assai superiore a quello del dirigente politico medio. Perché allora furono i protagonisti di un così grande disastro? » Snow condivide la tesi di Rowse: « Non seppero prestare orecchio agli avvertimenti perché non volevano udirli. » L'anticomunismo rendeva loro impossibile decifrare il messaggio di Hitler. Ma il loro fallimento è poca cosa in confronto al nostro di oggi. L'importanza che l'America ha attribuito alla cultura alfabetica come tecnologia o uniformità applicata a ogni livello dell'istruzione, del governo, dell'industria e della vita sociale è ora messa in pericolo dalla tecnologia elettrica. La minaccia di Hitler o di Stalin era una minaccia esterna. La tecnologia elettrica è invece nelle nostre case e noi assistiamo passivi, sordi, ciechi e muti al suo incontro con la tecnologia di Gutenberg, sulla quale e attraverso la quale si è formata l'*american way of life*. Tuttavia, fin quando non si è neppure riconosciuta l'esistenza della minaccia, non è il momento di suggerire strategie. Mi trovo nella situazione di Louis Pasteur quando diceva ai medici che il loro nemico più grande era invisibile e non riconoscibile. La nostra reazione convenzionale a tutti i *media*, secondo la quale ciò che conta è il modo in cui vengono usati, è l'opaca

posizione dell'idiota tecnologico. Perché il « contenuto » di un *medium* è paragonabile a un succoso pezzo di carne con il quale un ladro cerchi di distrarre il cane da guardia dello spirito. L'effetto del *medium* è rafforzato e intensificato dal fatto di attribuirgli come « contenuto » un altro *medium*. Il contenuto di un film è un romanzo, una commedia o un'opera. Ma l'effetto della forma cinematografica non ha nulla a che fare con il suo contenuto programmatico. Il « contenuto » della scrittura o della stampa è il discorso, ma il lettore è quasi totalmente inconscio della stampa o del discorso.

Arnold Toynbee, benché privo di criteri atti a comprendere i *media* e il modo in cui essi hanno plasmato la storia, fornisce tuttavia – indirettamente – moltissimi esempi utilizzabili dagli studiosi dei *media*. A un certo punto, per esempio, può seriamente avanzare l'ipotesi che l'istruzione degli adulti, come praticata in Inghilterra dalla Workers Educational Association, sia un utile contrappeso alla stampa gialla. Toynbee sostiene inoltre che, benché tutte le società orientali abbiano ormai accettato la tecnologia industriale e le sue conseguenze politiche, « sul piano culturale non esiste tuttavia una tendenza uniforme corrispondente ». Questa è in sostanza la voce dell'intellettuale umanista che, sommerso in un mare di richiami pubblicitari, proclama: « Io personalmente alla pubblicità non ci bado. » Le riserve culturali e spirituali che i popoli d'Oriente possono opporre alla nostra tecnologia non gli serviranno a nulla. Gli effetti della tecnologia non si verificano infatti al livello delle opinioni o dei concetti, ma alterano costantemente, e senza incontrare resistenza, le reazioni sensoriali o le forme di percezione. Soltanto l'artista (quello autentico) può essere in grado di fronteggiare impunemente la tecnologia, e questo perché la sua esperienza lo rende in qualche modo consapevole dei mutamenti che intervengono nella percezione sensoriale.

L'avvento del *medium* del denaro nel Giappone secentesco ebbe effetti non dissimili da quello della tipografia in Occidente. « La penetrazione dell'economia monetaria » scriveva G. B. Sansom in *Japan* (Londra, Cresset Press, 1931) « produsse una rivoluzione lenta ma irresistibile, culminata nello sfaldamento del governo feudale e nel riallacciamento dei rapporti con i paesi stranieri dopo oltre duecento anni di isolamento. »

Il denaro ha riorganizzato la vita sensoriale della gente proprio perché ne è di fatto un'*estensione*. E ciò indipendentemente dall'approvazione o meno di coloro che vivono in quella determinata società.

Arnold Toynbee cerca di dar ragione del potere trasformante che possiedono i *media* ricorrendo al concetto di « eterificazione », che secondo lui rappresenta il principio della semplificazione progressiva e dell'efficienza in qualunque organizzazione tecnologica. È abbastanza tipico che egli ignori l'*effetto* della sfida di queste forme sulle reazioni dei nostri sensi. Crede che siano invece importanti le reazioni delle nostre opinioni agli effetti sociali dei *media* e delle tecnologie, un « punto di vista », questo, che è evidentemente conseguenza dell'ossessione tipografica. In una società alfabeta e omogeneizzata l'uomo cessa infatti di essere sensibile alla vita diversa e discontinua delle forme. Acquisisce l'illusione della terza dimensione e il « punto di vista personale » diviene parte integrante della sua fissazione narcisistica; ciò fa sì che egli si neghi in pratica l'intuizione di Blake, o quella del Salmista, secondo cui noi diventiamo esattamente ciò che vediamo.

Oggi, quando sentiamo il bisogno di orientarci nella nostra cultura e di sfuggire alle prevenzioni e alle pressioni esercitate da qualsiasi forma tecnica dell'espressione umana, dobbiamo soltanto visitare una società dove questa forma particolare non abbia agito o un periodo storico in cui non era conosciuta. Il professor Wilbur Schramm, studiando gli effetti della televisione (*Television in the Lives of Our Children*), ha scoperto aree dove la TV non era per nulla penetrata e ha posto *test* che, avendo egli trascurato specifici studi sulla natura particolare dell'immagine televisiva, riguardavano soltanto il suo « contenuto », cioè le preferenze, le ore dedicate all'ascolto e le influenze sul vocabolario. In altre parole, il suo modo di affrontare il problema era sia pure inconsciamente letterario; e di conseguenza non poté ricavarne nulla. Se avesse usato lo stesso metodo intorno al 1500 per scoprire gli effetti del libro stampato sulla vita dei bambini o degli adulti, non avrebbe probabilmente scoperto alcuno dei mutamenti che la tipografia determinò nella psicologia individuale e sociale. La stampa creò nel XVI secolo l'individualismo e il nazionalismo. L'analisi dei

« contenuti » non serve a chi voglia scoprire la magia di questi *media* o la loro carica subliminale.

Leonard Doob, in *Communication in Africa*, racconta di un africano che s'affaccendava moltissimo per poter ascoltare ogni sera il notiziario della BBC, benché non ne capisse nulla. Per lui era importante ascoltare questi suoni tutti i giorni alle 19. Il suo atteggiamento nei confronti dei discorsi era come il nostro davanti a una melodia: l'intonazione risonante era sufficientemente significativa. I nostri antenati del Seicento avevano lo stesso atteggiamento verso le forme dei *media*, come appare dall'opinione espressa dal francese Bernard Lam in *The Art of Speaking* (Londra 1696):

È un effetto della saggezza di Dio, il quale creò l'uomo perché fosse felice, che tutto ciò che è utile alla sua conservazione (alla sua vita) gli sia gradevole... perché ogni vettovaglia utile al nutrimento è gustosa mentre altre cose che non possono essere assimilate e trasformate nella nostra sostanza sono insipide. Un discorso che non sia caro a chi lo fa non può essere piacevole a chi lo ascolta; né può essere facilmente pronunciato se non viene udito con gioia.

È una teoria equilibrata della dieta umana e dell'espressione, quale ancora adesso stiamo solo cercando di reinventare per i *media* dopo secoli di frammentazione e di specialismo.

Per papa Pio XII la necessità di seri studi sui *media* di oggi era motivo di profonda preoccupazione. Il 17 febbraio 1950 egli disse:

Non è esagerato affermare che il futuro della società moderna e la stabilità della sua vita interiore dipendono in gran parte dal mantenimento di un equilibrio tra la forza delle tecniche di comunicazione e le capacità di reazione dell'individuo.

Il fallimento in questa direzione dura da secoli. L'accettazione docile e subliminale della loro influenza ha trasformato i *media* in prigioni senza muri per gli uomini che ne fanno uso. Come osservava A.J. Liebling nel volume *The Press*, un uomo non è libero se non riesce a vedere dove sta andando, anche se ha un'arma che può aiutarlo ad arrivarvi. Ogni *medium* è

tra l'altro un'arma poderosa per aggredire altri *media* e altri gruppi. Il risultato è che l'epoca attuale è stata caratterizzata da una serie di guerre civili non limitate al mondo dell'arte e dello spettacolo. In *War and Human Progress*, il professor J.U. Nef affermava: « Le guerre totali del nostro tempo sono una conseguenza di un cumulo di errori intellettuali. »

Se il potere formativo dei *media* è nei *media* stessi, ciò solleva una quantità di problemi importanti che qui si possono solo menzionare ma che meriterebbero volumi. E precisamente che i *media* sono materie prime o risorse naturali, esattamente come il carbone, il cotone o il petrolio. Tutti ammetteranno che una società la cui economia dipende da una o due materie prime importanti, quali il cotone, il grano, il legname, i pesci o il bestiame, dovrà avere un tipo di organizzazione sociale che di esse tenga conto. La concentrazione su poche materie prime crea un'estrema instabilità nell'economia ma può dirsi l'opposto per quanto riguarda le condizioni socio-psicologiche della popolazione. Il pathos e l'umorismo del Sud americano sono radicati in un'economia di questo tipo. Una società configurata dal dover fare assegnamento su poche merci, le considera uno strumento di coesione sociale, nello stesso modo in cui la metropoli considera la stampa. Cotone e petrolio, come la radio e la TV, diventano « cariche fisse » dell'intera vita psichica della comunità. Ed è questo fatto a determinare l'inconfondibile aroma culturale di ogni società. Attraverso i sensi, esso ripaga ogni materia prima che ne plasma la vita.

Che i sensi umani, dei quali tutti i *media* sono semplici estensioni, siano anche cariche fisse sulle nostre energie personali e che configurino anche la consapevolezza e l'esperienza di ciascuno di noi lo si vede anche in un altro contesto citato da C. G. Jung (*Contributions to Analytical Psychology*, London 1928):

> Ogni romano era circondato da schiavi. Lo schiavo e la sua psicologia dilagarono in tutta l'Italia antica e ogni romano divenne interiormente, e s'intende inconsapevolmente, uno schiavo. A forza di vivere costantemente in un mondo di schiavi, fu infettato attraverso l'inconscio dalla loro psicologia. Nessuno può difendersi da un'influenza del genere.

2 «Media» caldi e freddi

« L'apparizione del valzer, » scrive Curt Sachs in *Storia della danza*, « fu il risultato di quella ricerca di verità, semplicità, naturalezza e primitivismo, che era stata il contenuto dei due ultimi terzi del XVIII secolo. » Nel secolo del jazz probabilmente non sappiamo più vedere nell'avvento del valzer un'espressione umana ardente ed esplosiva che travolse le barriere ufficiali delle danze di corte e corali dell'epoca feudale.

C'è un principio base che distingue un *medium* « caldo » come la radio o il cinema, da un *medium* « freddo » come il telefono o la TV. È caldo il *medium* che estende un unico senso fino a un'« alta definizione »: fino allo stato, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati. Dal punto di vista visivo, una fotografia è un fattore di « alta definizione », mentre un *cartoon* comporta una « bassa definizione », in quanto contiene una quantità limitata di informazioni visive. Il telefono è un *medium* freddo, o a bassa definizione, perché attraverso l'orecchio si riceve una scarsa quantità di informazioni, e altrettanto dicasi, ovviamente, di ogni espressione orale rientrante nel discorso in genere perché offre poco ed esige un grosso contributo da parte dell'ascoltatore. Viceversa i *media* caldi non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare; comportano perciò una limitata partecipazione, mentre i *media* freddi implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico. È naturale quindi che un *medium* caldo come la radio abbia sull'utente effetti molto diversi da quelli di un *medium* freddo come il telefono.

Un *medium* freddo, quale il geroglifico o l'ideogramma, ha effetti ben diversi da quelli di un *medium* caldo ed esplosivo come l'alfabeto fonetico, il quale, portato a un alto livello di astratta intensità visiva, divenne poi tipografia. La parola stampata, con la sua intensità specialistica, spezzò i legami delle

corporazioni e dei monasteri medievali, creando modelli intensamente individualistici di iniziativa e di monopolio. Ma un tipico capovolgimento si verificò quando gli eccessi del monopolio risuscitarono una forma di corporazione, la società anonima che esercita un controllo impersonale su tante vite. Il riscaldamento del *medium* scrittura mediante l'intensità ripetibile della stampa portò al nazionalismo e alle guerre religiose del Cinquecento. I *media* pesanti e ingombranti, come la pietra, hanno sul tempo un potere frenante. Usati per la scrittura sono effettivamente freddissimi e servono a unificare le epoche, mentre la carta è un *medium* caldo che serve a unificare orizzontalmente gli spazi, sia nel regno della politica sia in quello dello svago.

Un *medium* caldo permette meno partecipazione di un *medium* freddo; una conferenza meno di un seminario, un libro meno di un dialogo. Con la stampa molte forme precedenti vennero escluse dalla vita e dall'arte e molte altre acquistarono una nuova intensità. Ma la nostra epoca è piena di casi che confermano il principio secondo il quale la forma calda esclude e la forma fredda include. Quando, un secolo fa, le ballerine incominciarono a danzare sulle punte, si pensò che l'arte del balletto avesse raggiunto una sua « spiritualità ». Più esattamente, si era giunti a una nuova intensità che fece escludere dal balletto i danzatori maschi. Un altro fenomeno di rilievo si poté riscontrare nella condizione femminile, intensamente frammentata dall'avvento della specializzazione industriale e dall'esplosione delle funzioni domestiche in lavanderie, forni e ospedali situati alla periferia della comunità. L'intensità, o alta definizione, genera specializzazione e frammentazione, nella vita come nello svago, e ciò spiega perché qualunque esperienza intensa, per poter essere « appresa » o assimilata, debba prima essere « dimenticata », « censurata » e ridotta a condizione freddissima. Il « censore » freudiano non è tanto una funzione morale quanto una condizione indispensabile per l'apprendimento. Se dovessimo accettare pienamente e direttamente qualsiasi attacco alle diverse strutture della nostra consapevolezza, diventeremmo ben presto relitti nervosi che ad ogni minuto sobbalzano o premono un campanello d'allarme. Il « censore » protegge il nostro sistema centrale di valori, come il nostro si-

stema nervoso fisico, « raffreddando » in modo considerevole l'assalto dell'esperienza. Per molte persone questo sistema di raffreddamento produce uno stato perenne di *rigor mortis* psichico, o, se si preferisce, di sonnambulismo, che diviene particolarmente palese nei periodi in cui si afferma una nuova tecnologia.

Un esempio dell'impatto distruttivo di una tecnologia calda che fa seguito a una fredda ci è dato da Robert Theobald in *The Rich and the Poor*. Quando i missionari diedero scuri d'acciaio agli aborigeni australiani, la loro cultura, basata sulle scuri di pietra, si dissolse. Questi utensili non soltanto erano pochi, ma erano sempre stati un simbolo di fondamentale importanza, dello *status* virile. I missionari si procurarono grandi quantità di affilate scuri d'acciaio e le diedero anche alle donne e ai bambini. Gli uomini dovettero addirittura farsele prestare dalle donne, con conseguente crollo della loro dignità. Una gerarchia tribale e feudale di tipo tradizionale si sfalda rapidamente al contatto con qualunque *medium* caldo di tipo meccanico, uniforme e ripetitivo. Il denaro, la ruota, la scrittura, o qualsiasi altra forma di accelerazione specialistica degli scambi e dell'informazione, finiranno per frammentare la struttura tribale. Analogamente un'accelerazione molto più intensa, come quella che si verifica con l'elettricità, può servire a ristabilire uno schema tribale di intenso coinvolgimento, come è avvenuto in Europa con l'avvento della radio e come sembra stia per accadere in America con la TV. Le tecnologie specialistiche de-tribalizzano. La tecnologia elettrica non specialistica ri-tribalizza. Il processo di sconvolgimento risultante da una nuova distribuzione delle capacità professionali è accompagnato da un grande ritardo culturale nel quale la gente si sente portata a guardare alle situazioni nuove come se fossero ancora quelle vecchie e, in un'epoca di implosione, si parla di « esplosione demografica ». Newton, nell'età degli orologi, riuscì a presentare l'universo fisico nell'immagine di un orologio. Ma poeti come Blake erano molto più avanti di lui nella loro risposta alla sfida dell'orologio. Blake parlò della necessità di liberarsi « della visione singola e del sonno di Newton » sapendo benissimo che la risposta di Newton alla sfida del nuovo meccanismo non era altro che una sua meccanica ripetizione. Blake vedeva in

Newton, Locke e in altri pensatori altrettanti narcisi ipnotizzati e incapaci di rispondere alla sfida del meccanismo. In un epigramma famoso W.B. Yeats ha ripreso l'immagine di Newton e di Locke come Blake li vedeva:

Locke sank into a swoon;
the garden died;
God took the spinning jenny
out of his side.
[Locke s'addormentò; il giardino morì; Dio asportò dal suo fianco il filatoio].

Yeats vede Locke, il filosofo dell'associazionismo meccanico e lineare, ipnotizzato dalla propria immagine. Il « giardino », o la coscienza unificata, è finito. L'uomo del Settecento trova un'estensione di se stesso nella forma del filatoio meccanico [1] che Yeats dota di tutto il suo significato sessuale. La donna stessa è così vista come un'estensione tecnologica dell'uomo.

La controstrategia di Blake fu quella di opporre al meccanismo il mito organico. Oggi, nel pieno dell'era elettrica, lo stesso mito organico è una risposta semplice e automatica che può essere formulata ed espressa in termini matematici, senza nessuna traccia della fantasiosa intuizione di Blake. Se si fosse scontrato con l'era elettrica, Blake non avrebbe risposto alla sua sfida con una semplice ripetizione della forma elettrica. Il mito infatti *è* la visione immediata di un complicato processo che si protrae di solito per un lungo periodo. È insomma la contrazione o l'implosione di un processo, e oggi la velocità istantanea dell'elettricità conferisce dimensioni mitiche alle consuete attività industriali e sociali. Noi *viviamo* miticamente ma continuiamo a pensare frammentariamente e su piani distinti.

Gli studiosi si rendono perfettamente conto della discrepanza tra il loro modo di trattare i soggetti e i soggetti stessi. Chi si occupa dell'Antico e del Nuovo Testamento dice spesso che il suo trattamento deve essere lineare, ma il soggetto non lo è. Riguarda infatti le relazioni tra Dio e l'uomo e tra Dio e il mondo, nonché tra l'uomo e il suo vicino, ma tutti questi temi

1 In inglese chiamato anche con il semplice nome femminile « Jenny ». (*n.d.t.*)

si presentano insieme e agiscono e reagiscono reciprocamente nello stesso tempo. Il pensiero ebraico e orientale affronta problemi e soluzioni all'inizio di una discussione, nel modo tipico delle società orali. Dopo di che l'intero messaggio è più volte ripetuto sui cerchi di una spirale concentrica e con apparente ridondanza. Se si è preparati a « capirlo », subito dopo le primissime frasi ci si può fermare ovunque si voglia e ottenere ugualmente il messaggio nella sua totalità. Può essere stato questo metodo a ispirare Frank Lloyd Wright quando progettò la galleria d'arte Guggenheim su una base spirale e concentrica. È una forma inevitabile nell'era elettrica, nella quale lo schema concentrico è imposto dalla qualità istantanea della velocità elettrica. Il concentrico, con la sua infinita intersezione di piani, è infatti necessario all'approfondimento della conoscenza. Ne è di fatto la tecnica, e come tale è necessario allo studio dei *media*, poiché nessun *medium* esiste o ha significanza da solo, ma soltanto in un continuo rapporto con altri *media*.

La nuova strutturazione e configurazione elettrica della vita s'oppone sempre più agli antichi procedimenti frammentari e lineari e agli strumenti d'analisi dell'era meccanica. Si sta passando sempre più dallo studio del contenuto dei messaggi a quello del loro effetto totale. Kenneth Boulding ha trattato questo tema in *The Image* scrivendo: « Il significato di un messaggio è il mutamento che esso determina nell'immagine. » L'interesse per l'*effetto* anziché per il *significato* è una novità fondamentale dell'era elettrica in quanto l'effetto mette in gioco la situazione totale e non un solo livello d'informazione. Il riconoscimento dell'importanza che ha l'effetto nei confronti dell'informazione è curiosamente constatabile nel modo in cui è concepita la diffamazione nel diritto penale britannico: « Quanto più grande è la verità, tanto maggiore è la diffamazione. »

Il primo effetto della tecnologia elettrica è stato l'ansia. Quello attuale sembra sia la noia. Siamo inizialmente passati per le tre fasi – allarme, resistenza, spossatezza – che si verificano in ogni malattia e in genere di fronte a ogni situazione critica, individuale o collettiva. Il tracollo che ci ha sopraffatto, una volta esaurito il nostro primo scontro con il mondo elettrico, ci ha se non altro preparati ad aspettarci nuovi problemi. Tuttavia certi paesi che sono stati scarsamente permeati dalla cultura

meccanica e specialistica si trovano oggi assai meglio preparati ad affrontare e a capire la tecnologia elettrica. Le culture arretrate e non industriali, quando s'imbattono nell'elettromagnetismo, non soltanto non devono superare abitudini specialistiche ma riescono ancora a conservare (e a utilizzare) buona parte della loro tradizionale cultura orale che ha, in fondo, lo stesso carattere di « campo » totale e unificato. Le regioni, invece, da lungo tempo industrializzate, che hanno automaticamente eroso le proprie tradizioni orali, rischiano di doverle riscoprire per poter affrontare l'età elettrica.

Applicando ai paesi gli stessi aggettivi che abbiamo usato per i *media*, possiamo dire che le nazioni arretrate sono fredde e noi siamo caldi; che l'uomo di città è caldo e l'uomo di campagna freddo. Ma tenendo conto del capovolgimento dei procedimenti e dei valori verificatosi con l'età elettrica, possiamo dire che era calda l'epoca ormai passata della meccanica, mentre siamo freddi noi dell'era televisiva. Il valzer era una danza meccanica calda e rapida, adatta ai momenti di fasto e di cerimonia dell'epoca industriale. Il *twist* è invece una forma « fredda », involuta e loquace, densa di gesti improvvisati. Il jazz del periodo dei nuovi *media* caldi, cinema e radio, era *hot jazz*. Ma già tendeva a trasformarsi, divenendo una forma di danza dialogica e casuale, sempre più escludente le forme ripetitive e meccaniche che erano state tipiche del valzer. E, una volta che fu totalmente assorbito il primo urto della radio e del cinema, sopravvenne abbastanza logicamente il *cool jazz*.

Nel numero speciale di « Life » del 13 settembre 1963 dedicato alla Russia, si leggeva che nei ristoranti e nei locali notturni sovietici « il *charleston* è tollerato, ma il *twist* è tabù ». Ciò significa che un paese in fase di industrializzazione può considerare l'*hot jazz* compatibile con i suoi programmi di sviluppo, mentre il *twist*, forma fredda e involuta, rivelerebbe subito il carattere retrogrado di questa cultura e quanto v'è in essa di incompatibile con il suo nuovo *stress* meccanico. Il *charleston*, che può far pensare a una marionetta meccanica mossa dai fili, appare in Russia una forma d'avanguardia. Noi invece l'avanguardia la troviamo nel freddo e nel primitivo, con la sua promessa di profondo coinvolgimento e di espressione integrale.

La vendita aggressiva e l'attivismo dinamico sono diventati nell'epoca della TV pura commedia, e la morte di tutti i commessi viaggiatori sotto un solo colpo della scure televisiva ha trasformato la calda cultura americana in una cultura fredda che non si rende ben conto di esser tale. Sembra infatti che l'America stia vivendo quel processo di capovolgimento descritto da Margaret Mead nel numero di « Time » del 4 settembre 1954: « Ci si lamenta troppo di una società che deve muoversi troppo rapidamente per reggere al passo della macchina. Il muoversi in fretta presenta molti vantaggi, a patto che ci si muova completamente, e che mantengano lo stesso ritmo anche i mutamenti nella società, nella scuola e negli svaghi. Bisogna cambiare in una sola volta l'intero schema e l'intero gruppo, e sono le persone che devono decidere di muoversi. »

Margaret Mead pensa qui al mutamento come a un'accelerazione uniforme del movimento o a un uniforme riscaldamento di temperatura in società arretrate. Ci stiamo certo avvicinando a un mondo automaticamente controllato nel quale si potrà addirittura dire: « Sei ore di radio in meno la settimana prossima in Indonesia, se si vuole evitare un grande tracollo dell'interesse per la letteratura. » Oppure: « Per la settimana prossima dobbiamo programmare nel Sudafrica venti ore in più di TV per raffreddare la temperatura tribale aumentata la settimana scorsa dalla radio. » Intere culture potrebbero essere programmate in modo da mantenere la stabilità del loro clima emozionale, nello stesso modo in cui, come abbiamo incominciato a capire, si conserva l'equilibrio nelle economie commerciali del mondo intero.

Nell'ambito delle relazioni personali e private, abbiamo frequenti esempi di come in certi periodi e in certe stagioni si richiedano frequenti mutamenti di tono e d'atteggiamento per conservare il controllo delle situazioni. I membri dei club inglesi, per amore del cameratismo e della cortesia reciproca, hanno da tempo escluso dalle loro riunioni estremamente partecipazionali anche la sola menzione di argomenti scottanti come la religione o la politica. Nello stesso senso W.H. Auden, ha scritto, nell'introduzione a *Slick But Not Streamlined* di John Betjeman: « ... in questa stagione il vero galantuomo non porterà il cuore in mano ma sotto la mano... la foggia onesta-

mente virile oggi va bene soltanto per Iago. » Durante il Rinascimento, mentre la tecnologia della stampa riscaldava ad altissimi livelli il *milieu* sociale, il gentiluomo e il cortigiano (alla maniera di Amleto o di Mercuzio) adottavano per contrasto la fredda e distratta disinvoltura dell'umorista e dell'essere superiore. E il fatto che Auden alluda a Iago ci ricorda che costui era l'*alter ego* e il principale collaboratore di un uomo estremamente austero e tutt'altro che disinvolto come Otello. Nell'imitare il suo serio e retto superiore, Iago riscaldò la propria immagine e prese a mostrarsi con il cuore in mano, finché Otello non lo decifrò apertamente ed esplicitamente come « l'onesto Iago », un uomo modellato sul suo cuore implacabilmente severo.

In *La città nella storia*, Lewis Mumford indica una preferenza per le città fredde, o strutturate casualmente, rispetto a quelle calde e intensamente riempite. Il grande periodo di Atene fu secondo lui quello nel quale sopravvivevano quasi tutte le abitudini democratiche di vita e di partecipazione del villaggio. Così potevano esplicarsi tutte le forme dell'espressione e dell'esplorazione umana, il che sarebbe divenuto poi impossibile nei centri urbani altamente sviluppati. Una situazione molto sviluppata è infatti per definizione povera di occasioni di partecipazione, e rigorosa nelle sue richieste di frammentazione specialistica da parte di coloro che la controllano. Per esempio, ciò che oggi nell'industria si chiama « ampie prospettive di lavoro » consiste nell'offrire all'impiegato una maggiore libertà di scoprire e di definire la propria funzione. Nello stesso modo il lettore di un romanzo giallo partecipa come coautore soltanto perché tante cose sono lasciate fuori dal racconto. E la calza di seta a rete è molto più sensuale del *nylon*, perché l'occhio deve cooperare a riempire e a completare l'immagine, esattamente come nel mosaico dell'immagine televisiva.

Douglas Cater racconta in *The Fourth Branch of Government* come gli uomini degli uffici stampa di Washington si divertissero a completare o a riempire il vuoto della personalità di Calvin Coolidge. Essendo egli così simile a un disegno al tratto, sentivano la necessità di completarne l'immagine per lui e per il suo pubblico. È molto istruttivo che la stampa applicasse a Cal la parola « freddo » nello stesso senso in cui può de-

finirsi freddo un *medium*; l'immagine pubblica di Coolidge era infatti così lontana da una qualunque articolazione di dati che per lui si poteva usare soltanto questo aggettivo. Egli era veramente freddo. Nei caldi anni venti il caldo *medium* della stampa lo giudicava tale ed era felice della sua carenza d'immagine, che imponeva la partecipazione della stampa al compito di completarla ad uso del pubblico. Viceversa Franklin Delano Roosevelt era, per così dire, un caldo *press agent* di se stesso: già personalmente rivale del *medium* giornale, si compiaceva inoltre di battere la stampa servendosi di un *medium* caldo rivale, cioè della radio. Jack Paar presentò invece uno spettacolo freddo per il freddo *medium* della TV e fece concorrenza ai gestori dei locali notturni e ai loro alleati delle cronache mondane dei giornali. La sua guerra con i cronisti mondani fu un clamoroso esempio di lotta tra un *medium* caldo e uno freddo, simile a quella scoppiata con lo scandalo dei quiz televisivi truccati. La concorrenza tra i *media* caldi della stampa e della radio da un lato e la TV dall'altro per i caldi dollari degli inserzionisti servì a confondere e a surriscaldare il problema.

Una corrispondenza dell'Associated Press da Santa Monica riferiva il 9 agosto 1962:

> Un centinaio di persone colpevoli di aver violato le norme del traffico hanno assistito oggi, per espiare le loro infrazioni, a un film della polizia sugli incidenti stradali. Due di loro hanno dovuto essere curati per nausea e per trauma... Agli spettatori era stata offerta una riduzione di 5 dollari sulle loro multe a patto che assistessero al film *Signal 30* girato dalla polizia di stato dell'Ohio.
> In esso si mostrano rottami contorti e cadaveri maciullati e si odono le grida delle vittime.

Che il caldo *medium* del film dotato a sua volta di un caldo contenuto sia davvero utile per raffreddare i guidatori più ardenti è discutibile. Ma questo non riguarda la comprensione dei *media*. L'effetto di una cura mediante *media* caldi non potrà mai consistere in una grande empatia o una grande partecipazione. A questo proposito si ricorda che il manifesto di una compagnia d'assicurazioni nel quale si vedeva papà in un polmone d'acciaio circondato da un allegro gruppo familiare servì

a spaventare il lettore più di qualunque dichiarazione saggiamente ammonitoria. È lo stesso discorso che si fa quando si discute sulla pena capitale. Una punizione severa è davvero la miglior remora centro i delitti gravi? E per quanto riguarda la bomba atomica e la guerra fredda, la minaccia di una massiccia ritorsione è davvero il più efficace mezzo di pace? Non è forse evidente che in ogni situazione umana spinta al punto di saturazione si verifica qualche precipitazione? Quando tutte le risorse e le energie disponibili sono state spese in un organismo o in una struttura, si verifica allora una sorta di rovesciamento dello schema. Uno spettacolo di brutalità usato come *deterrent* può abbrutire. Usata negli sport invece la brutalità può, almeno in certe condizioni, umanizzare. Ma per quanto riguarda la bomba atomica e la ritorsione come *deterrent*, è ovvio che il prolungamento del terrore produce sempre apatia, come ci siamo accorti quando è stato annunciato il piano per i rifugi contro il *fall-out*. Il prezzo dell'eterna vigilanza è l'indifferenza.

Tuttavia le cose cambiano moltissimo a seconda che un *medium* caldo sia usato in una cultura calda o in una cultura fredda. Un *medium* caldo come la radio, per esempio, usato in culture fredde o illetterate, ha un effetto ben diverso da quello prodotto, mettiamo, in Inghilterra o in America dove la radio è considerata una forma di svago. Una cultura fredda o a basso livello d'alfabetismo non può accettare *media* caldi come la radio o il cinema a puro titolo di svago. Essi diventano fatti radicalmente sconvolgenti come lo è stato il *medium* freddo della TV per il nostro mondo ad alto livello d'alfabetismo.

In quanto alla paura della guerra fredda e della bomba calda, la strategia culturale di cui si sente un disperato bisogno consiste nell'umorismo e nel gioco. È il gioco che mimandole raffredda le situazioni calde della vita. Le gare sportive tra Russia e Occidente non giovano molto a questi fini di distensione, in quanto sono evidentemente infiammatorie. E ciò che nei nostri *media* noi consideriamo svago o divertimento a una cultura fredda appare inevitabilmente una forma violenta di agitazione politica.

Un modo per scoprire la differenza fondamentale tra gli usi dei *media* caldi e freddi consiste nel confrontare la trasmissione dell'esecuzione di una sinfonia con quella di una prova. Due

delle migliori trasmissioni fatte sinora dalla CBC sono state quelle del metodo di Glenn Gould per registrare concerti per pianoforte e delle prove di certe nuove opere di Igor Stravinsky con l'orchestra sinfonica di Toronto. Un *medium* freddo come la TV, se adoperato nel modo giusto, esige una partecipazione al processo. Il prodotto compiuto e chiuso è adatto a *media* caldi come la radio o il grammofono. Francis Bacon non si stancava mai di mettere in contrasto prosa calda e prosa fredda. Opponeva allo scrivere secondo « metodi », cioè al presentare prodotti finiti, lo scrivere ad aforismi, ovvero seguendo osservazioni isolate come: « La vendetta è una specie di giustizia selvaggia. » Il consumatore passivo preferisce i primi ma coloro ai quali interessa perseguire la conoscenza e cercare le cause ricorreranno, diceva, agli aforismi proprio perché sono incompleti e richiedono una profonda partecipazione.

Il principio che distingue i *media* caldi dai freddi è perfettamente espresso dal detto popolare: « È raro che gli uomini abbordino ragazze con gli occhiali. » Gli occhiali infatti pongono l'accento sulla visione rivolta verso l'esterno e in genere riempiono eccessivamente l'immagine femminile. Gli occhiali scuri, peraltro, creano un'immagine impenetrabile e inaccessibile che provoca una grande dose di partecipazione e di completamento.

Inoltre, in una cultura visiva ed estremamente alfabeta, quando incontriamo per la prima volta una persona, il suo aspetto attutisce il suono del suo nome, al punto che a mo' di autodifesa le chiediamo: « Come si scrive il suo cognome? » Viceversa, in una cultura auditiva, il *suono* del nome di un uomo è il fatto principale, come aveva capito Joyce quando in *Finnegans Wake* diceva: « Chi ti ha inferto quel colpo? » Perché il nome è un colpo tramortente dal quale non ci si riprende mai più.

Un altro terreno favorevole nel quale sperimentare la differenza tra *media* caldi e freddi è la burla. Il caldo *medium* letterario ne esclude l'aspetto concreto e partecipante al punto che Constance Rourke, in *American Humor*, non la considera neppure un fatto comico. Per i letterati la burla, con il suo totale coinvolgimento fisico, è disgustosa quanto il gioco di parole che ci distoglie da quel progresso regolare e uniforme che è l'ordine tipografico. A queste persone, praticamente inconsape-

voli del carattere intensamente astratto del *medium* tipografico, sembrano « calde » le forme d'arte più partecipazionali e grossolane e « fredde » quelle più astratte e intensamente letterarie. « Si sarà accorta, signora, » diceva il dottor Johnson con un sorriso da pugile, « che io sono bene educato al limite di una superflua meticolosità. » E aveva ragione nel supporre che la buona educazione si identificasse ormai con l'inserimento della camicia bianca nel vestiario, capace di rivaleggiare con il rigore della pagina stampata. Il *comfort* consiste nel rinunciare a un'organizzazione visiva a favore di una che permetta la casuale partecipazione dei sensi, fatto questo che diventa impossibile quando uno dei sensi, in particolare la vista, viene riscaldato al punto da assumere il controllo egemonico di una situazione.

D'altra parte, negli esperimenti dai quali si esclude qualunque sensazione esteriore, il soggetto tenta furiosamente un'operazione di riempimento o di completamento dei sensi che è pura allucinazione. Insomma, il riscaldamento di un unico senso tende a produrre ipnosi mentre il raffreddamento di tutti i sensi tende a sfociare nell'allucinazione.

3 Capovolgimento del «medium» surriscaldato

Sui giornali del 21 giugno 1963 appariva la seguente notizia:

SI INAUGURERÀ TRA SESSANTA GIORNI
LA LINEA CALDA TRA MOSCA E WASHINGTON

(Servizio speciale del « Times » di Londra, da Ginevra).
Ginevra. Ieri è stato qui firmato da Charles Stelle in rappresentanza degli Stati Uniti e da Semion Tsarapkin in rappresentanza dell'Unione Sovietica un accordo per istituire un collegamento diretto tra Washington e Mosca onde scambiare comunicazioni in momenti d'emergenza...
Questo collegamento, la cosiddetta linea calda, si inaugurerà, secondo portavoce americani, tra sessanta giorni. Si servirà di due circuiti commerciali appositamente noleggiati, uno di cavi e l'altro radiofonico, e si varrà di telescriventi.

La decisione di usare il *medium* caldo della stampa anziché quello freddo, partecipazionale, del telefono, è stata estremamente deplorevole e senza dubbio suggerita dalla passione occidentale per la forma stampata, ritenuta più impersonale del telefono. Ma questa forma a Mosca ha implicazioni parecchio diverse che a Washington. E lo stesso vale per il telefono. L'amore dei russi per questo strumento, così congeniale alla loro tradizione orale, è dovuto alla grande partecipazione di tipo non visivo che esso permette. I russi si servono del telefono per ottenere effetti simili a quelli che noi associamo alla conversazione incalzante di chi t'afferra per il bavero e s'accosta con la faccia a trenta centimetri dalla tua.

Sia il telefono sia la telescrivente, in quanto amplificazioni degli inconsci preconcetti culturali rispettivamente di Mosca e di Washington, preannunciano fraintendimenti mostruosi. I russi trovano naturale installare microfoni nelle stanze e mandare

spie a origliare, ma si scandalizzano per il nostro spionaggio visivo che ritengono del tutto innaturale.

Il principio secondo il quale, nella fase dello sviluppo, ogni cosa appare in forma opposta a quella che finirà per assumere è piuttosto antico. L'interesse per la capacità che hanno le cose di capovolgersi nel corso della loro evoluzione appare con evidenza da tutta una serie di osservazioni, gravi o scherzose. Alexander Pope scriveva:

Vice is a monster of such frightful mien
as to be hated needs but to be seen;
but seen too oft, familiar with its face,
we first endure, then pity, then embrace.
[Il vizio è un mostro di così orribile aspetto che per odiarlo basta soltanto vederlo. Ma se lo vediamo troppo spesso, se ci familiarizziamo col suo viso, prima lo sopportiamo, poi ne abbiamo pietà, infine lo abbracciamo.]

Si racconta che un bruco, vedendo una farfalla, disse: « Puah, non mi vedrai mai conciato in quella maniera. »

A un altro livello abbiamo assistito in questo secolo al passaggio dalla demolizione dei miti e delle leggende tradizionali al loro studio rispettoso. Man mano che cominciamo a reagire in profondità alla vita sociale e ai problemi del nostro villaggio globale, diventiamo reazionari. La partecipazione, accompagnata alle nostre tecnologie istantanee, trasforma le persone socialmente più avanzate in conservatori. Quando lo *Sputnik* andò in orbita, un'insegnante chiese ai suoi scolaretti di seconda elementare di scrivere una poesiola su questo argomento. E uno di loro scrisse:

Le stelle sono tanto grandi,
la terra è tanto piccola,
rimani dove sei.

Nell'uomo la conoscenza e i processi per raggiungerla sono di eguale ampiezza. La nostra capacità di capire le galassie e nello stesso tempo le strutture subatomiche è un movimento di facoltà che le include e insieme le trascende. Lo scolaretto che scrisse le parole citate in precedenza *vive* in un mondo assai

più vasto di quello che uno scienziato di oggi può misurare con i suoi strumenti o descrivere con i suoi concetti. Come scriveva W.B. Yeats: « Il mondo visibile non è più una realtà, e il mondo invisibile non è più un sogno. »

A questa trasformazione in fantascienza del mondo reale si accompagna parallelamente il suo opposto, grazie al quale il mondo occidentale si sta orientalizzando, mentre l'Oriente si occidentalizza. Joyce riassunse questo concetto in un oscuro distico:

The West shall shake the East awake
while ye have the night for morn.
[L'Occidente sveglierà bruscamente l'Oriente, mentre voi avrete la notte come mattino.]

Il titolo stesso di *Finnegans Wake* racchiude una serie di giochi di parole stratificati su diversi piani e riguardanti quel capovolgimento di valori culturali in seguito al quale l'uomo occidentale entra nuovamente in un ciclo tribale, (o « finnico », poiché sembra ripercorra le tracce stesse degli antichi Finni) ma questa volta penetrando nella notte tribale con occhi bene aperti (*wide awake*). Il discorso può valere anche per l'attuale, vieppiù consapevole, scoperta dell'inconscio.

L'accelerazione della velocità dalla forma meccanica a quella istantanea dell'elettricità capovolge l'esplosione in implosione. Nell'attuale era elettrica le energie contraenti del nostro mondo si scontrano con gli schemi espansionistici tradizionali. Sino ad epoca recente le nostre istituzioni e i nostri ordinamenti sociali, politici ed economici, si muovevano fondamentalmente in un'unica direzione. Noi parliamo ancora di « esplosione » e di « espansione » e, benché il termine non sia più appropriato, continuiamo a riferirci all'esplosione demografica o a quella culturale. In realtà non è l'aumento del numero degli abitanti che rende preoccupante il problema della sovrappopolazione, ma piuttosto il fatto che tutti dobbiamo vivere nella stretta vicinanza creata dal nostro reciproco coinvolgimento elettrico. Nello stesso modo per quanto riguarda l'organizzazione scolastica, non è l'aumento numerico di coloro che cercano di imparare che provoca la crisi. Le nostre nuove teorie pedagogiche sono conseguenza di

una rivoluzione che ha portato a stretti rapporti tra i diversi settori della conoscenza, mentre prima le singole materie erano ben distinte l'una dall'altra. La velocità elettrica ha fatto sparire le autorità settoriali dell'organizzazione scolastica con la stessa rapidità con cui ha dissolto le sovranità nazionali. Gli antichi schemi di un'espansione meccanica a senso unico dal centro alla periferia non hanno più ragione d'essere nel nostro mondo elettrico. L'elettricità non centralizza ma decentra. È come la differenza tra la rete ferroviaria e quella elettrica. La prima richiede importanti nodi e grandi centri urbani, mentre l'energia elettrica, disponibile nelle case coloniche come negli uffici direttivi dei massimi complessi, fa sì che ogni luogo possa costituire un centro e non richieda vasti conglomerati. Questo capovolgimento è già evidente nei congegni elettrici « per risparmiar fatica », dal tostatore alla lavatrice e all'aspirapolvere. Anziché risparmiare lavoro, essi permettono a ciascuno di fare il proprio lavoro. I compiti che l'Ottocento delegava ai domestici e alle cameriere oggi li svolgiamo da soli. È un principio che si applica *in toto* nell'era elettrica. In politica permette a Castro di esistere come nucleo o centro indipendente. Permetterebbe allo stato di Quebec di staccarsi dalla federazione canadese, il che non sarebbe stato concepibile all'epoca delle ferrovie. Queste infatti richiedono uno spazio politico ed economico uniforme, mentre l'aeroplano e la radio permettono la massima discontinuità e diversità nell'organizzazione spaziale.

Oggi il grande principio della fisica, dell'economia e della politica classica, cioè la divisibilità di ogni processo, si è capovolto estendendosi alla teoria del campo unificato; e nell'industria l'automazione sostituisce alla divisibilità del processo l'organico intrecciarsi di tutte le funzioni che fanno parte del complesso. Alla catena di montaggio è succeduto il nastro isolante.

Nella nuova era elettrica dell'informazione e della produzione programmata, le stesse merci acquistano sempre più carattere d'informazione, anche se per ora ciò appare soprattutto nei sempre più massicci *budget* pubblicitari. È significativo che siano proprio le merci più usate nei rapporti sociali – sigarette, cosmetici e sapone per cancellare i cosmetici – ad addossarsi in massima parte il fardello del mantenimento dei *media*. Con il progressivo elevarsi del livello dell'informazione elettrica qua-

si ogni tipo di materiale potrà soddisfare ben presto una gamma vieppiù completa di bisogni o funzioni, obbligando in misura sempre maggiore l'intellettuale ad assumersi compiti di controllo sociale e a porsi al servizio della produzione.

Con *Il tradimento dei chierici*, Julien Benda ha notevolmente contribuito a chiarire la nuova situazione, nella quale l'intellettuale tiene in mano le redini della società. Benda ha notato come artisti e intellettuali, tanto a lungo estraniati dal potere e, dall'epoca di Voltaire, relegati all'opposizione, vengano ora assunti a gradi elevati del potere decisionale. Il tradimento consisterebbe nell'aver essi rinunciato, in realtà, alla propria autonomia per divenire i servi del sistema, così come ad esempio i fisici atomici sono oggi praticamente i lacché delle massime autorità militari.

Se però Benda avesse conosciuto meglio i precedenti storici, si sarebbe adirato e sorpreso assai meno. Perché la funzione dell'*intelligencija* si è sempre risolta in un'opera di collegamento e di mediazione tra vecchi e nuovi gruppi di potere. L'esempio più noto è quello degli schiavi greci che erano stati per lunghissimo tempo gli educatori e i segretari particolari dei dominatori romani. Ed è proprio questa funzione servile di segretario particolare dei magnati – commerciali, politici o militari – quella che l'educatore ha continuato a svolgere sino ad oggi nel mondo occidentale. In Inghilterra « gli arrabbiati » erano un gruppo di intellettuali emersi improvvisamente dagli scalini più bassi dell'organizzazione sociale attraverso la botola dell'istruzione. Arrivati nel mondo del potere, s'accorsero che l'aria non era per nulla fresca né corroborante. Ma persero le loro energie ancor più rapidamente di quanto le avesse perse a suo tempo Bernard Shaw. E come Shaw s'adattarono ben presto all'eccentricità e alla coltivazione dei valori dello svago.

In *A Study of History*, Toynbee cita numerosi esempi di capovolgimento delle componenti formali e della dinamica storica, rilevando, ad esempio, come verso la metà del IV secolo d.C. i germani al servizio dei romani incominciassero improvvisamente ad essere fieri dei loro nomi tribali e a farne sfoggio. Quel momento segnava l'inizio di una nuova sicurezza che nasceva dalla saturazione dei valori romani; e si accompagnava a un contemporaneo orientarsi della cultura romana verso valo-

ri primitivi. (Nello stesso modo gli americani, saturi di valori europei, hanno incominciato, specialmente dopo l'avvento della TV, a considerare oggetti culturali i fanali delle carrozze americane, i pali cui venivano legati i cavalli o le batterie da cucina del periodo coloniale.) E quando i barbari salirono ai più alti gradini dell'organizzazione sociale, i romani stessi s'affrettarono ad imitarne l'abbigliamento e le usanze tribali nello stesso spirito frivolo e snobistico che avrebbe poi trasformato la corte francese di Luigi XVI in un mondo arcadico di « pastori » e « pastorelle ». Potrebbe sembrare naturale che in simili occasioni e comunque ogni volta che la classe dirigente finisce per esibirsi, diciamo così, in una sorta di Disneyland, gli intellettuali prendano in mano la situazione. Questa, almeno, dovrebbe essere la tesi di Marx e dei suoi seguaci: tesi che, tuttavia, non tiene nel dovuto conto la dinamica dei nuovi *media* di comunicazione. Marx fondò infatti molto intempestivamente la sua analisi sul regno della macchina proprio nel momento in cui il telegrafo e altre forme implosive incominciavano a capovolgere la dinamica meccanica.

Scopo di questo capitolo è di mostrare che in ogni *medium* o struttura esiste quello che Kenneth Boulding chiama un « limite di rottura nel quale il sistema si muta bruscamente in un altro o supera nel suo processo dinamico il punto dal quale non è più possibile tornare indietro ». Molti di questi « limiti di rottura » verranno trattati più avanti, compreso il passaggio nella pittura dalla stasi al movimento e dal meccanico all'organico. Uno degli effetti della fotografia statica è consistito nel reprimere certi sperperi dei ricchi, ma l'effetto del « tempo rapido » nella fotografia è stato di fornire fantasie di ricchezza ai poveri del mondo intero.

Oggi il superamento del limite di rottura riguardante la strada trasforma le città in autostrade mentre l'autostrada vera e propria assume un carattere urbano continuo. Un altro capovolgimento dovuto tipicamente a questo fenomeno consiste nel fatto che la campagna non è più il centro del lavoro né la città quello dello svago. Anzi il miglioramento della rete stradale e dei trasporti ha capovolto il vecchio schema e ha fatto delle città altrettanti centri di lavoro e della campagna un luogo di svago e di riposo.

Un tempo l'intensificazione del traffico dovuta all'avvento del denaro e delle strade aveva posto fine alla condizione tribale « statica » (come Toynbee definisce la cultura nomade dei cacciatori raccoglitori). È tipico del capovolgimento che si verifica al limite di rottura il paradosso secondo il quale il mobilissimo nomade, cacciatore e raccoglitore, è socialmente statico, mentre la cultura dell'uomo sedentario e specializzato è dinamica, esplosiva e progressiva. La nuova civiltà magnetica, o « città mondiale », sarà statica e iconica, vale a dire onnicomprensiva.

Nel mondo antico, la consapevolezza intuitiva dei limiti di rottura come punti di capovolgimento dai quali non è più possibile recedere si manifestava nell'idea greca di *hubris*, che Toynbee espone nel suo già citato *A Study of History*, nei capitoli intitolati « La nemesi della creatività » e « Il capovolgimento dei ruoli ». La tragedia greca presentava un'idea di creatività, determinante a sua volta anche un certo tipo di cecità, esemplificabile nella sorte cui va incontro Edipo dopo aver risolto l'enigma della Sfinge. Si direbbe che, secondo i greci, la pena per una violazione dovesse consistere in una generale perdita di consapevolezza del campo totale. In un'opera cinese – tradotta in inglese da A. Waley col titolo *The Way and Its Power* – si riscontra una serie di esempi simbolici di *medium* surriscaldato, di cultura umana estesa oltre misura, con il disordine e il capovolgimento che inevitabilmente ne conseguono:

Colui che sta sulla punta dei piedi non sta saldo;
colui che fa i passi più lunghi non cammina più in fretta...
colui che vanta ciò che farà non riuscirà a nulla;
colui che è fiero del suo lavoro non produce niente di duraturo.

Fra le componenti che più frequentemente conducono alla rottura in un sistema si annovera il suo eventuale processo di reciproca fertilizzazione con qualche altro sistema, come è accaduto alla stampa nel suo rapporto con la radio e con il cinema. Oggi, con i microfilm e le microschede, per non parlare della memoria elettronica, la parola stampata viene ad assumere buona parte del carattere artigianale che un tempo apparteneva al manoscritto. Ma la stampa con caratteri mobili era

stata a suo tempo il più importante limite di rottura nella storia dell'alfabetismo fonetico, così come a sua volta l'alfabeto fonetico aveva rappresentato il limite di rottura tra l'uomo tribale e l'uomo individualistico.

Gli innumerevoli capovolgimenti, o limiti di rottura, che si presentano nel rapporto tra le strutture della burocrazia e quelle dell'iniziativa investono il punto in cui gli individui incominciarono ad essere considerati responsabili delle loro azioni private. Fu quello il momento in cui si verificò il crollo del potere collettivo tribale. Molti secoli più tardi, quando ulteriori esplosioni ed espansioni avevano esaurito ogni possibilità di azione personale, l'iniziativa sociale partorì il concetto di pubblico dovere, che rendeva l'individuo responsabile personalmente delle azioni di un gruppo.

Nell'Ottocento, mentre andavano arroventandosi i procedimenti meccanici e dissociativi caratterizzanti la frammentazione tecnologica, l'attenzione degli uomini si svolse dapprima all'opera collettiva e associata. Nella prima grande epoca della meccanizzazione, in cui le macchine si sostituivano allo sfruttamento della fatica umana, Carlyle e i preraffaelliti promulgarono la dottrina del *Lavoro* come mistica comunione sociale e si videro milionari quali Ruskin e Morris sgobbare come facchini per ragioni estetiche. Marx si lasciò largamente influenzare da queste teorie. Ma il più bizzarro fra tutti i capovolgimenti verificatisi nell'era vittoriana (epoca di intensa meccanizzazione e di solenne moralismo) è la controstrategia di Lewis Carrol e di Edward Lear i cui *nonsense* si sono dimostrati straordinariamente duraturi. Mentre i Lord Cardigan facevano i loro bagni di sangue nella Valle della Morte, le operette di Gilbert e Sullivan annunciavano che il limite di rottura era stato ormai superato.

4 L'amore degli aggeggi. Narciso come narcosi

Il mito greco di Narciso riguarda direttamente un determinato aspetto dell'esperienza umana, come dimostra la provenienza del nome stesso dal greco *narcosis*, che significa torpore. Il giovane Narciso scambiò la propria immagine riflessa nell'acqua per un'altra persona. E questa estensione speculare di se stesso attutì le sue percezioni sino a fare di lui il servomeccanismo della propria immagine estesa o ripetuta. La ninfa Eco cercò di conquistare il suo amore con frammenti dei suoi stessi discorsi, ma senza riuscirvi. Narciso era intorpidito. Si era conformato all'estensione di se stesso divenendo così un circuito chiuso.

Il senso di questo mito è che gli esseri umani sono soggetti all'immediato fascino di ogni estensione di sé, riprodotta in un materiale diverso da quello stesso di cui sono fatti. Qualche cinico è giunto a sostenere che l'uomo tende a innamorarsi soprattutto di quelle donne che gli restituiscono la sua immagine. Che ciò sia vero o meno, la morale del mito di Narciso non concerne comunque un suo supposto innamoramento di qualcosa che considerava se stesso. Se fosse stato consapevole del fatto che quell'immagine era soltanto una sua propria estensione o riproduzione, avrebbe ovviamente reagito in modo molto diverso. Mi pare, piuttosto, altamente indicativo di quali preconcetti gravino sulla nostra cultura intensamente tecnologica, e quindi narcotica, che la storia di Narciso sia stata tanto a lungo interpretata come quella di un uomo innamoratosi di se stesso e convinto che l'immagine riflessa fosse Narciso.

Fisiologicamente sono molte le ragioni per le quali un'estensione di noi stessi determina in noi uno stato di torpore. Studiosi di medicina come Hans Selye e Adolphe Jonas sostengono che tutte queste estensioni, sia in salute sia in malattia, non sono che tentativi di conservare l'equilibrio. Essi le considera-

no « autoamputazioni » e ritengono che il corpo ricorra al potere o alla strategia autoamputativa quando la sua percezione non riesce a individuare o a evitare la causa dell'irritazione. Conosciamo molte espressioni per designare questa autoamputazione imposta da pressioni di vario genere. Diciamo che ci sembra « di diventar matti », che « ci gira la testa », che « stiamo perdendo la trebisonda » ecc. E creiamo spesso situazioni artificiali che ripetono le irritazioni e le pressioni della vita reale nelle condizioni controllate della gara sportiva o del gioco.

Benché non fosse nelle loro intenzioni spiegare le invenzioni umane e la tecnologia, Jonas e Selye ci hanno dato una teoria della malattia (disagio) che porta molto avanti la spiegazione del perché l'uomo si senta indotto ad estendere varie parti del proprio corpo mediante una forma di autoamputazione. Nella tensione fisica dovuta a un sovrastimolo di qualunque tipo, il sistema nervoso centrale, al fine di proteggersi, provvede strategicamente ad amputare o isolare l'organo, il senso o la funzione molesta. In questo contesto lo stimolo a una nuova invenzione è lo *stress* dell'accelerazione del ritmo e dell'aumento del carico. Per esempio, nel caso della ruota come estensione del piede, la pressione di nuovi carichi a causa dell'accelerazione degli scambi dovuta ai *media* del denaro e della scrittura fu la ragione immediata di questa estensione, cioè della « amputazione » di questa funzione dai nostri corpi. La ruota come revulsivo all'aumento dei pesi determina a sua volta una nuova intensità d'azione, dovuta al fatto che amplifica una funzione separata o isolata (il piede in rotazione). E il sistema nervoso riesce a sopportarla solo nel torpore o bloccando la percezione. Questo è il senso del mito di Narciso. L'immagine del giovane è un'autoamputazione o un'estensione determinata da pressioni irritanti. In quanto revulsivo essa produce un torpore generale o uno *shock* che impedisce il riconoscimento. L'amputazione di sé vieta il riconoscimento di sé.

Il principio dell'autoamputazione come sollievo immediato alle tensioni del sistema nervoso centrale si applica facilmente alle origini di tutti i *media* di comunicazione, dalla parola al calcolatore.

Fisiologicamente la parte più importante incombe al sistema

nervoso centrale, questa specie di rete elettrica che coordina i vari *media* dei nostri sensi. Tutto ciò che minaccia le sue funzioni deve essere contenuto, isolato o asportato, a costo di procedere all'amputazione totale dell'organo molesto. La funzione del corpo, considerato come insieme di organi intesi a rafforzare e a proteggere il sistema nervoso centrale, è di fare da cuscinetto contro le improvvise variazioni degli stimoli dell'ambiente fisico e sociale. Un improvviso insuccesso in società o uno scandalo è un trauma che per alcuni può ripercuotersi sul cuore o provocare disturbi muscolari, e che serve comunque a far presente alla persona interessata la necessità di ritirarsi da una situazione minacciosa.

La terapia, fisica o sociale, è un revulsivo utile al raggiungimento di quell'equilibrio tra gli organi fisici che serve a proteggere il sistema nervoso centrale. Se il piacere è un revulsivo (come lo sport, il divertimento o l'alcool), il *comfort* è qualcosa che sopprime le cause dell'irritazione. Piacere e *comfort* sono comunque, per il sistema nervoso centrale, strategie d'equilibrio.

Con l'avvento della tecnologia elettrica l'uomo estese, creò cioè al di fuori di se stesso, un modello vivente del sistema nervoso centrale. Nella misura in cui questo è vero, sembrerebbe trattarsi di una autoamputazione disperata e suicida, come se il sistema nervoso centrale non potesse più contare sugli organi fisici come cuscinetti protettivi dalle offese di meccanismi violentemente avversi. Può darsi che le meccanizzazioni successive dei vari organi fisici iniziate con l'invenzione della stampa abbiano costituito un'esperienza sociale troppo violenta e troppo soggetta a stimoli perché il sistema nervoso centrale fosse in grado di sopportarla.

Tenendo conto di questa possibile causa di evoluzione, possiamo ora tornare al tema di Narciso. Se Narciso è intorpidito dalla propria immagine autoamputata, il suo torpore ha un motivo solidissimo. Sussiste uno stretto parallelismo tra le reazioni a un trauma fisico e quelle a un trauma psichico. Una persona che perde improvvisamente i propri cari e una che ruzzola inaspettatamente per qualche metro subiscono entrambe uno *shock*. La perdita della famiglia e la caduta fisica sono esempi-limite di amputazioni dell'io. Lo *shock* provoca un tor-

pore generale o un'accresciuta refrattarietà a qualunque tipo di percezione. La vittima sembra essere ormai immune da qualunque dolore o sensazione.

Lo *shock* da battaglia provocato da rumori violenti è stato adattato ad uso odontoiatrico in un dispositivo che si chiama *audiac.* Il paziente indossa una cuffia ricevente e fa girare una manopola che aumenta il livello del rumore al punto da non fargli sentire più il dolore durante la trapanazione. In tecnologia la scelta di un unico senso da stimolare intensamente o di un unico senso esteso, isolato o « amputato », è una delle cause dell'effetto di torpore che la tecnologia stessa esercita su coloro che la praticano o la usano. Il sistema nervoso centrale risponde infatti con una reazione di torpore generale alla sfida dell'irritazione specialistica.

Colui che cade all'improvviso acquista immunità da tutti i dolori o gli stimoli sensori perché il sistema nervoso centrale deve essere protetto da sensazioni troppo intense. È solo gradatamente che ritrova una sensibilità normale a ciò che vede o ode, e a questo punto può cominciare a tremare, a sudare, a reagire cioè come avrebbe fatto se fosse stato preparato in anticipo alla caduta verificatasi inaspettatamente.

A seconda del senso o della facoltà che si estende o si « autoamputa » mediante la tecnologia, è abbastanza prevedibile la « chiusura » o la ricerca di un nuovo equilibrio tra gli altri sensi. Succede con i sensi come con i colori. La sensazione è sempre al 100 per cento, come un colore è sempre colore al 100 per cento, ma le proporzioni tra le componenti della sensazione o del colore possono essere infinitamente varie. Se tuttavia si intensifica, per esempio, il suono, ne risultano subito influenzati anche la vista, il gusto e il tatto. L'effetto della radio sull'uomo alfabeta o visivo fu di ridestare le sue memorie tribali, e l'effetto del cinema sonoro fu di diminuire l'importanza del mimo, della tattilità, della cinestesi. Nello stesso modo quando il nomade passò a una vita sedentaria e specialistica, si specializzarono anche i sensi.

L'evoluzione della scrittura e dell'organizzazione visiva della vita rese possibile la scoperta dell'individualismo, dell'introspezione ecc.

Ogni invenzione o tecnologia è un'estensione o un'autoam-

putazione del nostro corpo, che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo. Non è per esempio possibile rifiutarsi di accogliere i nuovi rapporti tra i sensi proposti dall'immagine televisiva. Ma i suoi effetti variano da cultura a cultura, a seconda dei rapporti tra i sensi che esistono in ciascuna di esse. Nell'audiotattile Europa, la TV ha intensificato il senso visivo avviando gli spettatori verso modi di vestire e di presentarsi di tipo americano. In America, dove la cultura è intensamente visiva, la TV ha aperto la porta della percezione audio-tattile al mondo non visivo dei linguaggi parlati, della cucina e delle arti plastiche. In quanto estensione e accelerazione della vita sensoriale, ogni *medium* influenza contemporaneamente l'intero campo dei sensi, come spiegava tanto tempo fa il Salmista nel Salmo 115:

I loro idoli sono oro e argento, opera di mani umane.
Hanno bocche ma non parlano; hanno occhi ma non vedono;
hanno orecchie ma non odono; hanno nasi ma non odorano;
hanno mani ma non toccano; hanno piedi ma non camminano; e neppure parlano con la loro gola.
Coloro che li fabbricano saranno simili a loro, e così ognuno che in essi confidi.

Il concetto di « idolo » per il Salmista ebreo è molto simile a quello di Narciso per l'ideatore del mito greco. E il Salmista insiste sul fatto che la contemplazione degli idoli, o l'uso della tecnologia, conforma gli uomini ad essi. « Coloro che li fabbricano saranno simili a loro. » È un esempio di « chiusura » dei sensi. Il poeta Blake sviluppò le idee del Salmista in una complessa teoria della comunicazione e del mutamento sociale. Nel suo lungo poema *Jerusalem* egli spiega perché gli uomini sono diventati ciò che hanno contemplato. Ciò che essi hanno, dice Blake, è « lo spettro del potere razionale dell'uomo » che si è frammentato e « separato dall'immaginazione richiudendosi in se stesso come in una struttura d'acciaio ». In altri termini. Blake riteneva che l'uomo fosse stato frammentato dalle sue tecnologie. Ma insisteva nell'affermare che queste tecnologie sono autoamputazioni di nostri organi. Una volta amputato, ogni organo diventa un circuito chiuso di grande intensità che spinge l'uomo al « martirio e alla guerra ». Inoltre Blake pre-

cisa che il tema di *Jerusalem* è costituito dagli organi della percezione:

Se variano gli organi di percezione, sembrano variare gli oggetti della percezione; se gli organi di percezione si chiudono, sembrano chiudersi anche i loro oggetti.

Per contemplare, utilizzare o percepire qualsiasi estensione di noi stessi in forma tecnologica è necessario riceverla. Ascoltare la radio o leggere la pagina stampata significa accogliere nel nostro sistema queste estensioni di noi stessi e subire quella « chiusura » o spostamento della percezione che automaticamente ne consegue. È l'ininterrotta ricezione della nostra tecnologia nell'uso quotidiano che, nel rapporto con queste immagini di noi stessi, ci pone nella posizione narcisistica della coscienza subliminale e del torpore. Ricevendo continuamente tecnologie ci poniamo nei loro confronti come altrettanti servomeccanismi. È per questo che per poterle usare dobbiamo servire questi oggetti, queste estensioni di noi stessi, come fossero dei o religioni minori. Un indiano è il servomeccanismo della sua canoa, come un *cowboy* del suo cavallo o il dirigente del suo orologio.

Sul piano fisiologico, l'uomo è perpetuamente modificato dall'uso normale della tecnologia (o del proprio corpo variamente esteso) e trova a sua volta modi sempre nuovi per modificarla. Diventa insomma, per così dire, l'organo sessuale del mondo della macchina, come lo è l'ape per il mondo vegetale: gli permette il processo fecondativo e l'evoluzione di nuove forme. Il mondo della macchina contraccambia l'amore dell'uomo ottemperando alle sue volontà e ai suoi desideri, e precisamente dandogli ricchezza. Uno dei meriti della ricerca motivazionale è consistito nel rivelare il rapporto sessuale dell'uomo con la sua automobile.

Sul piano sociale, è l'accumulazione delle pressioni e irritazioni del gruppo che suscita come revulsivi l'invenzione e l'innovazione. La guerra e la paura della guerra sono sempre stati i maggiori incentivi alle estensioni tecnologiche dei nostri corpi. Lewis Mumford, in *La città nella storia*, considera addirittura la città murata un'estensione della nostra pelle, come lo

sono l'alloggio e l'abbigliamento. Ma ancor più del tempo in cui si prepara una guerra, è tecnologicamente ricco il periodo che segue immediatamente a un'invasione, perché la cultura assoggettata deve rettificare tutti i suoi rapporti sensoriali per adattarsi all'urto della cultura degli invasori. È da questo intenso scambio e da questa lotta di idee e di forme che si sprigionano le più grandi energie sociali e derivano le principali tecnologie. Buckminster Fuller ritiene che a partire dal 1910 i governi di tutto il mondo abbiano speso complessivamente in aeroplani 3500 miliardi di dollari, cioè sessantadue volte le riserve auree oggi esistenti.

Il principio del torpore entra in gioco nella tecnologia elettrica come in qualunque altra. Dobbiamo intorpidire il nostro sistema nervoso centrale ogni volta che viene esteso e scoperto; altrimenti moriremmo. Perciò l'era dell'angoscia e dei *media* elettrici è anche l'era dell'inconscio e dell'apatia. Ma è anche palesemente l'era della consapevolezza dell'inconscio. Una volta intorpidito strategicamente il nostro sistema nervoso centrale, i compiti della consapevolezza e dell'ordine sono affidati alla vita fisica dell'uomo, il quale di conseguenza ha per la prima volta compreso che la tecnologia è un'estensione del suo corpo. Verosimilmente ciò non sarebbe potuto accadere prima che l'era elettrica ci fornisse lo strumento di una consapevolezza immediata e totale, attraverso la quale è stata bruscamente e pienamente svelata la vita subliminale (personale e sociale), col risultato che ora ci si parla della coscienza sociale come di una causa del sentimento di colpa. L'esistenzialismo offre una filosofia di strutture piuttosto che di categorie, e sostituisce un totale coinvolgimento sociale allo spirito borghese del separatismo individuale o dei « punti di vista ». Nell'era elettrica abbiamo come pelle l'intera umanità.

5 Energia ibrida. «Les liaisons dangereuses»

« Per quasi tutta la nostra esistenza ha infuriato nel mondo dell'arte e dello spettacolo la guerra civile... Film, dischi, radio, cinema sonoro... » Questa è l'opinione di Donald McWhinnie studioso del *medium* radio. Questa guerra civile influisce soprattutto sul profondo della nostra vita psichica, perché è condotta da forze che sono estensioni e amplificazioni di noi stessi. Anzi i rapporti tra i diversi *media* sono soltanto un sinonimo di questa « guerra civile » in corso nella nostra società come nella nostra psiche. « Per i ciechi, » si dice, « tutto è improvviso. » L'incrocio o l'ibridazione dei *media* libera un gran numero di forze ed energie nuove come accade con la fissione o la fusione. Essere o no ciechi conta poco, in questo campo, quando ci venga imposto di prendere atto che c'è davvero qualcosa da osservare.

Si è già visto come l'azione dei *media*, o estensioni dell'uomo, sia quella di « far accadere » le cose piuttosto che quella di « darne coscienza ». L'ibridazione o mescolanza di questi agenti offre un'occasione particolarmente favorevole per renderci conto delle loro componenti strutturali e delle loro proprietà. « Come il cinema muto invocava il suono, così il sonoro invoca il colore, » scriveva Sergej Ejzenštejn. È un'osservazione che si può estendere sistematicamente a tutti i *media*: « Come la pressa tipografica invocava il nazionalismo, così la radio invoca il tribalismo. » Ma poiché questi *media* sono anche estensioni di noi stessi, i loro rapporti e la loro evoluzione dipendono anche da noi. Il fatto che esercitino un'azione reciproca e producano nuova progenie è stato per secoli fonte di meraviglia. Ma il nostro disorientamento non ha più ragione di essere se ci prendiamo la briga di esaminare a fondo la loro azione. Possiamo, se vogliamo, riflettere sulle cose prima di produrle.

Platone, che tanto si sforzò di immaginare una scuola d'addestramento ideale, non si accorse che Atene lo era assai più di qualunque università egli potesse sognare. In altre parole la scuola migliore era già usata dagli uomini prima che qualcuno ne facesse oggetto di riflessione. E questo vale ancora più per i nostri *media*. Sono stati immessi sul mercato molto tempo prima che diventassero argomenti di meditazione. E il fatto che siano collocati fuori di noi tende a eliminare la possibilità stessa che vengano pensati.

Tutti sanno come il carbone, l'acciaio e le automobili influiscano sull'organizzazione dell'esistenza quotidiana. Nella nostra epoca ci si è finalmente decisi a studiare il *medium* stesso del linguaggio come formatore della vita quotidiana, e la società incomincia ad apparire un'eco o una ripetizione di norme linguistiche, fatto questo che ha profondamente turbato i teorici del partito comunista sovietico. Per chi è legato alla tecnologia industriale ottocentesca come base della liberazione di classe, niente potrebbe essere più sovversivo dell'idea che i *media* linguistici influiscono sullo sviluppo della società almeno quanto i mezzi di produzione.

Di fatto, tra le grandi unioni ibride che generano furiosi scatenamenti d'energia, nessuna supera per importanza l'incontro tra culture letterarie e culture orali. Il fatto che l'alfabeto fonetico abbia dato all'uomo un occhio in cambio di un orecchio rappresenta probabilmente, sul piano sociale e politico, la più radicale esplosione che si possa dare in una struttura sociale Quella sorta di esplosione dell'occhio, che spesso si ripete nelle « aree arretrate », viene comunemente chiamata occidentalizzazione. Adesso che l'alfabetismo sta per ibridare la cultura della Cina, dell'India e dell'Africa, ci prepariamo ad assistere a un tale scarico di energie umane e di violenza aggressiva da far sembrare quasi insulsa la precedente storia della tecnologia dell'alfabeto fonetico.

Ma questo riguarda solo l'Oriente, perché l'implosione elettrica sta portando nell'Occidente alfabeta una cultura acustica orale e tribale. Non soltanto l'uomo visivo, specialistico e frammentario dell'Occidente deve ora vivere in stretta associazione quotidiana con le antiche culture orali della terra, ma la sua tecnologia elettrica sta cominciando a riportarlo in uno schema

tribale e orale con la sua rete senza giunzioni di affinità e di interdipendenze.

Sappiamo dal nostro passato quale tipo di energia si sprigioni, simile a quella liberata dalla fissione, quando l'alfabetismo esplode nell'unità familiare o tribale. Ma che cosa sappiamo delle energie psichiche e sociali che si sviluppano attraverso fusioni o implosioni elettriche quando individui alfabeti vengono improvvisamente catturati in un campo elettromagnetico, come accade per esempio in Europa con le pressioni determinate dal Mercato comune? Non confondiamo le cose: una fusione tra popoli che hanno conosciuto l'individualismo e il nazionalismo è un processo ben diverso dalla fissione delle culture orali o « arretrate » che stanno ora approdando all'individualismo e al nazionalismo. È la differenza tra la bomba A e la bomba H. Quest'ultima è di gran lunga più violenta, senza contare che i prodotti della fusione elettrica sono estremamente complessi mentre quelli della fissione sono semplici. L'alfabetismo crea tipi d'individui assai più semplici di quelli che si sviluppano normalmente nella complessa rete delle società tribali e orali. L'uomo frammentato crea infatti l'omogeneo mondo occidentale, mentre le società orali si compongono di persone differenziate: differenziate, intendo, non tanto da segni esteriormente visibili né da specifiche capacità, quanto piuttosto dalle loro singole e inconfondibili miscele di sentimenti. Il mondo interiore dell'uomo orale è un groviglio di emozioni e sentimenti complessi che il pratico uomo d'occidente ha da tempo corroso o eliminato a vantaggio dell'efficienza e della praticità.

La prospettiva immediata dell'occidentale alfabeta e frammentato che si scontra con l'implosione elettrica all'interno della sua stessa cultura è la sua trasformazione rapida e continua in una persona complessa e strutturata in profondità che si rende emotivamente conto dei suoi rapporti di interdipendenza con il resto della società umana. I rappresentanti del vecchio individualismo occidentale hanno ancora l'aspetto, in bene o in male, del generale Bull Mouse di Al Capp o dei membri della John Birch Society, tribalmente associatisi per opporsi al tribale. L'individualismo frammentato, alfabeta e visivo non è possibile in una società elettricamente plasmata e implosa. Che cosa si può fare allora? Dobbiamo avere il coraggio di affron-

tare queste realtà a un livello cosciente o è meglio annebbiarle o reprimerle finché qualche fenomeno violento non ci liberi da tutto questo peso? È infatti più terribile per l'occidentale il fatto dell'implosione e dell'interdipendenza di quanto lo sia la prospettiva dell'esplosione e dell'indipendenza per il membro della tribù. Può essere solo questione di temperamento, ma personalmente ritengo che comprendere e chiarire i problemi aiuti a diminuire quel peso. D'altra parte, dato che coscienza e consapevolezza sembrano essere un privilegio dell'uomo, non sarebbe forse auspicabile un allargamento di questa condizione ai nostri segreti conflitti, privati e sociali?

Questo libro, nel tentativo di capire i *media*, i conflitti da cui sorgono e gli ancor più grandi conflitti che generano, contiene la promessa di ridurre questi conflitti attraverso un incremento dell'autonomia umana. Annotiamo ora alcuni effetti degli ibridi dei *media* cioè dell'interpenetrazione di un *medium* nell'altro.

L'organizzazione del Pentagono, per esempio, è stata assai complicata dai viaggi in jet. A intervalli di pochi minuti si odono suoni di gong che allontanano molti specialisti dalle loro scrivanie e li convocano ad ascoltare il rapporto di un esperto appena arrivato da qualche remoto angolo del mondo. Intanto su ogni tavolo s'accumulano le carte del lavoro non sbrigato. E ogni sezione spedisce ogni giorno un jet del personale in altri angoli remoti per averne altri dati e altri rapporti. La velocità di questo processo, cioè dell'incontro tra il jet, il rapporto orale e la macchina per scrivere, è tale che quelli che partono per i confini della terra al loro arrivo sono spesso incapaci persino di pronunciare il nome del luogo dove sono stati mandati come esperti. Lewis Carroll faceva osservare che, man mano che le carte geografiche diventavano più particolareggiate e più estese, tendevano a soffocare l'agricoltura e a sollevare le proteste degli agricoltori. Perché allora non usare la terra come carta geografica di se stessa? Siamo arrivati a un punto analogo nella raccolta dei dati quando ogni stecca di gomma da masticare verso la quale tendiamo la mano è immediatamente annotata da qualche cervello elettronico che traduce ogni nostro minimo gesto in una nuova curva di probabilità o in qualche parametro sociologico. Le nostre vite personali e collettive sono diventate processi d'informazione proprio perché con la tecno-

logia elettrica abbiamo posto fuori di noi il nostro sistema nervoso centrale. È questa la ragione dello smarrimento del professor Boorstin in *The Image, or What Happened to the American Dream.*

La luce elettrica pose fine al regime della notte e del giorno, degli interni e degli esterni. Ma l'energia ibrida si sprigiona quando la luce incontra schemi di organizzazione umana preesistenti. Le auto possono viaggiare di notte, i calciatori possono giocare di notte e si possono costruire edifici senza finestre. In altre parole, quello della luce elettrica è un messaggio di mutamento totale. È informazione pura, senza un contenuto che ne limiti il potere di informare e trasformare.

Se lo studioso dei *media* mediterà almeno un poco sulla capacità della luce elettrica di trasformare ogni struttura di tempo, spazio, lavoro e società in cui penetra o con cui viene a contatto, avrà la chiave per capire il potere comune a tutti i *media* di rifoggiare tutto ciò che toccano. Tranne la luce, tutti gli altri *media* arrivano a coppie, nelle quali l'uno funge da « contenuto » dell'altro, confondendo l'operare di entrambi.

È un preconcetto diffuso tra tutti coloro che fanno funzionare i *media* per conto dei loro proprietari, quello di preoccuparsi del contenuto programmatico della radio, del giornale o del film. Ai proprietari invece interessano di più i *media* in quanto tali e per il resto non vanno oltre qualche formula vaga come per esempio « ciò che vuole il pubblico ». Essi sanno che i *media* sono un potere e che questo potere ha poco a che fare col « contenuto », cioè con i *media* che stanno all'interno dei *media*.

Quando, dopo la rivoluzione del telegrafo, la stampa incominciò a battere sul tasto dell'« interesse umano », il giornale uccise il teatro, proprio come la TV avrebbe poi sferrato un colpo quasi mortale al cinema e ai locali notturni. George Bernard Shaw ebbe spirito e fantasia sufficienti a reagire. Portò la stampa in teatro, trasferendone sul palcoscenico le controversie e l'interesse umano, esattamente come aveva fatto Dickens per il romanzo. Il cinema poi assorbì contemporaneamente romanzo, giornale e palcoscenico. La TV infine invase il terreno dei film e restituì il teatro al pubblico.

Ciò che voglio dire è che i *media*, in quanto estensioni dei nostri sensi, quando agiscono l'uno sull'altro, istituiscono nuovi

rapporti, non soltanto tra i nostri sensi ma tra di loro. La radio mutò la forma dell'articolo giornalistico nella stessa misura in cui alterò col sonoro l'immagine cinematografica. La TV provocò drastici mutamenti nella programmazione radiofonica e nella forma del romanzo-documento.

Sono stati i poeti e i pittori a reagire immediatamente ai nuovi *media* come la radio e la TV. Radio, grammofono e magnetofono ci hanno restituito la voce del poeta come dimensione importante dell'esperienza poetica. Le parole sono di nuovo un modo di dipingere con la luce. Ma la TV, con il suo linguaggio di partecipazione profonda, spinse improvvisamente i giovani poeti a presentare i loro versi nei caffè, nei parchi pubblici, dappertutto. Dopo l'avvento della TV essi hanno sentito bruscamente il bisogno di un contatto personale con il loro pubblico. (A Toronto, città dominata dalla stampa, leggere poesie nei parchi pubblici è un reato. Come molti giovani poeti hanno recentemente scoperto, sono autorizzate la religione e la politica ma non la poesia.)

Il romanziere John O'Hara scrisse sulla « New York Times Book Review » del 27 novembre 1955:

> Si ricava una grande soddisfazione da un libro. Si sa che entro quella copertina il lettore è prigioniero, ma un romanziere può solo immaginare la soddisfazione che egli ne trae. In teatro invece.. beh, entrambe le volte in cui fu messo in scena *Pal Joey* avevo l'abitudine di entrare in platea per vedere la gente che ci si divertiva, anziché limitarmi a immaginarla. Adesso sono pronto a cominciare il mio nuovo romanzo – su una piccola città – ma ho bisogno del diversivo di una commedia.

Nella nostra epoca gli artisti sono in grado di mescolare la loro dieta di *media* con la stessa facilità con cui mescolano la loro dieta di libri. Un poeta come Yeats creò i suoi effetti letterari partendo da una cultura contadina e orale. Eliot fece grande impressione servendosi con intelligenza delle forme del cinema e del jazz. *The Love Song of J Alfred Prufrock* deriva buona parte della sua forza da un'interpretazione della forma cinematografica e del linguaggio jazzistico. Ma questa miscela raggiunge i risultati più alti in *Terra desolata* e in *Sweeney Agonistes. Prufrock* si vale non soltanto della forma cinemato-

grafica ma del tema cinematografico di Charlie Chaplin, come James Joyce in *Ulisse*. Il Bloom di Joyce è volutamente un prolungamento di Chaplin (« Chorney Choplain » come lo chiama in *Finnegans Wake*). E lo stesso Chaplin, come Chopin quando aveva adattato il pianoforte allo stile del balletto, giunse a una meravigliosa mescolanza tra i *media* del balletto e del film nello sviluppare, sulla scia della Pavlova, un alternarsi tra l'estasi e la camminata da anatra. Adottò i passi classici del balletto per una pantomima cinematografica che conteneva esattamente la stessa fusione tra lirismo e ironia che troviamo anche in *Prufrock* e in *Ulisse*. Gli artisti sono sempre i primi a scoprire il modo con il quale un *medium* può usare o sprigionare il potere di un altro. In una forma più semplice è la tecnica usata da Charles Boyer nella sua fusione franco-inglese di delirio urbano e gutturale.

Il libro stampato aveva incoraggiato gli artisti a ridurre il più possibile tutte le forme d'espressione al piano descrittivo e narrativo della parola stampata. L'avvento dei *media* elettrici liberò subito l'arte da questa camicia di forza creando il mondo di Paul Klee, Picasso, Braque, Eizenštejn, dei fratelli Marx e di James Joyce.

Un titolo della « New York Times Book Review » (16 settembre 1962) trilla: « Non c'è nulla come un best-seller per far fremere Hollywood. »

Oggi i divi del cinema possono essere indotti ad abbandonare le spiagge, la fantascienza o qualche corso per il miglioramento di se stessi soltanto dall'attrattiva culturale di ruolo da protagonista in un libro famoso. È così che i rapporti tra i *media* influiscono su molti membri della colonia cinematografica. Non che capiscano i problemi del loro *medium* meglio dei tecnici di Madison Avenue. Ma, dal punto di vista dei padroni del film e dei *media* affini, il best-seller è una specie di garanzia del fatto che nella pubblica psiche è stata isolata qualche nuova *Gestalt* o qualche nuova struttura. È una vena petrolifera, una miniera d'oro sulla quale un abile e attento imprenditore può contare per ricavarne un bel po' di quattrini. I banchieri di Hollywood sono insomma più scaltri degli storici della letteratura, i quali disprezzano il gusto popolare fino a che non sia filtrato nei sacri testi della cultura ufficiale.

Lilian Ross ha scritto con *Picture* un pettegolo resoconto sulla lavorazione del film *La prova del fuoco*. Ha ricevuto un gran numero di approvazioni superficiali per questo sciocco libro su un grande film, semplicemente perché aveva *presunto* la superiorità del *medium* letterario su quello cinematografico. Il suo libro riscosse grande attenzione come ibrido.

Agatha Christie scrisse, ben al di sopra del suo buon livello consueto, un gruppo di dodici racconti su Ercole Poirot, dal titolo *Le fatiche di Ercole*. Adattando i temi classici per cavarne ragionevoli paralleli moderni, riuscì a portare la forma del romanzo poliziesco a un'intensità straordinaria.

Fu questo anche il metodo di James Joyce in *Gente di Dublino* e in *Ulisse*, dove paralleli classici precisi creavano un'autentica energia ibrida. « Baudelaire » diceva Eliot « ci ha insegnato a elevare alla massima intensità l'*imagerie* della vita quotidiana. » E questa operazione si compie non con un diretto « oh, issa! » di forza poetica, ma con un semplice adattamento delle situazioni di una cultura in forma ibrida a quelle di un'altra. È precisamente così che durante le guerre e le migrazioni le nuove miscele culturali diventano la norma della consueta vita quotidiana. La ricerca operazionale programma il principio dell'ibrido come tecnica di scoperta creativa.

Quando applicarono all'*idea* articolo la tecnica della sceneggiatura cinematografica i periodici scoprirono un ibrido che pose fine alla supremazia del racconto. Quando le ruote furono messe in forma di tandem, il principio della ruota si associò al principio tipografico lineare per creare un equilibrio aerodinamico. La ruota, incrociata con la forma industriale, lineare, dette vita alla forma nuova dell'aeroplano.

L'ibrido, ossia l'incontro tra due *media*, è un momento di verità e di rivelazione dal quale nasce una nuova forma. Ogni volta che si stabilisce un immediato confronto tra due strumenti della comunicazione, anche noi siamo costretti, per così dire, a un urto diretto con le nuove frontiere che vengono a stabilirsi tra le forme; e ciò significa che siamo trascinati fuori dal sonno ipnotico in cui ci aveva trascinati la narcosi narcisistica. Il momento dell'incontro tra i *media* è un momento di libertà e di scioglimento dallo stato di trance e di torpore da essi imposto ai nostri sensi.

6 I «media» come traduttori

La tendenza dei bambini neurotici a perdere i loro tratti neurotici quando telefonano è sempre stata un enigma per gli psichiatri. Certi balbuzienti perdono la balbuzie quando si mettono a parlare in una lingua straniera. Il fatto che le tecnologie siano modi per tradurre un tipo di conoscenza in un altro è stato espresso da Lyman Bryson nella formula « la tecnologia è chiarezza ». La traduzione è dunque un'espressione semplificata delle forme della conoscenza. Quella che noi chiamiamo « meccanizzazione » è una traduzione della natura, e delle nostre nature personali, in forme amplificate e specializzate. La frase scherzosa che appare in *Finnegans Wake*: « Ciò che l'uccello ha fatto ieri l'uomo può farlo l'anno prossimo, » non è quindi che una descrizione assolutamente letterale del corso della tecnologia. Il potere della tecnologia, in quanto dipende da un'alternativa tra l'agguantare e il lasciare andare al fine di ampliare la portata dell'azione, è stato paragonato a quelli delle scimmie che vivono sugli alberi in confronto a quelle che vivono per terra. Elias Canetti ha ingegnosamente accennato a un'affinità tra il potere di afferrare e di lasciar andare di questi scimmioni e la strategia di chi specula in borsa. Tutto si riassume in un detto popolare che deriva a sua volta da una frase di Robert Browning: « La portata dell'uomo deve andar oltre la sua presa, altrimenti a che serve la metafora? » Tutti i *media* sono metafore attive in quanto hanno il potere di tradurre l'esperienza in forme nuove. La parola parlata è stata la prima tecnologia grazie alla quale l'uomo ha potuto lasciare andare il suo ambiente per afferrarlo in modo nuovo. Le parole sono una forma di ricupero d'informazione che può estendersi a grande velocità alla totalità dell'ambiente e dell'esperienza. Sono complessi sistemi di metafore e simboli che traducono l'esperienza nei nostri sensi. Sono una tecnologia della chiarezza.

Grazie alla traduzione in simboli vocali dell'immediata esperienza sensoriale, è possibile evocare e ricuperare in ogni istante il mondo intero.

In quest'era elettrica ci vediamo tradotti sempre più nella forma dell'informazione e avanziamo verso l'estensione tecnologica della conoscenza. In questo senso diciamo che ogni giorno ne sappiamo di più sull'uomo. Vogliamo dire che siamo in grado di tradurci sempre più in altre forme espressive che sono al di là di noi. L'uomo è una forma d'espressione dalla quale ci si aspetta per tradizione che ripeta se stesso ed echeggi l'elogio del suo creatore. « La preghiera, » diceva George Herbert, « è il tuono capovolto. » L'uomo, con la traduzione verbale, ha il potere di riverberare il tuono divino.

Inserendo con i *media* elettrici i nostri corpi fisici nei nostri sistemi nervosi estesi, istituiamo una dinamica mediante la quale tutte le tecnologie precedenti, che sono soltanto estensioni delle mani, dei piedi, dei denti e dei controlli termici del corpo – tutte queste estensioni, comprese le città – saranno tradotte in sistemi d'informazione. La tecnologia elettromagnetica richiede dall'uomo una docilità profonda e la quiete della meditazione, come s'addice a un organismo che ha ora il cervello fuori del cranio e i nervi fuori della pelle. L'uomo deve servire la sua tecnologia elettrica con la stessa fedeltà da servomeccanismo con la quale serviva la sua canoa, la sua tipografia e tutte le altre estensioni dei suoi organi fisici. Ma con la differenza che le tecnologie precedenti erano parziali e frammentarie, mentre quella elettrica è totale e compatta. Il consenso, o la coscienza esterna, è ora necessario quanto la consapevolezza personale. Con i nuovi *media* comunque è possibile immagazzinare e trasformare tutto, e quanto alla velocità non esistono più problemi. Non sono possibili ulteriori accelerazioni senza superare la barriera della luce.

Allo stesso modo in cui, quando aumentano i livelli d'informazione in fisica e in chimica è possibile usare come combustibile, tessuto o materiale edilizio, qualunque cosa, così con la tecnologia elettrica tutti gli oggetti solidi possono diventare concreti beni di consumo grazie a quei circuiti d'informazione inseriti negli schemi organici che noi chiamiamo « automazione » e ricupero d'informazione. Nel regime della tecnologia elettrica

il compito dell'uomo diventa quello d'imparare e di sapere. Per quanto concerne quella che continuiamo a chiamare una « economia » (il termine greco per indicare l'arte di amministrare il gruppo familiare), questo significa che tutte le forme d'impiego diventano « apprendistato pagato » e che tutte le forme di ricchezza derivano dallo spostamento d'informazioni. Il problema di scoprire occupazioni o impieghi può diventare difficile almeno quanto è facile il benessere.

La lunga rivoluzione mediante la quale gli uomini hanno cercato di trasformare la natura in arte è stata chiamata per molto tempo « conoscenza applicata ». « Applicata » significa tradotta o trasposta da una forma materiale a un'altra. Per coloro ai quali interessa studiare la meravigliosa storia della conoscenza applicata nella civiltà occidentale, *Come vi piace* di Shakespeare offre ampia materia di riflessione. La sua foresta di Arden è proprio quel mondo dorato di benefici trasposti e di *otia* nel quale stiamo ora entrando dalla porta dell'automazione elettrica.

Non ci si aspetterebbe che Shakespeare l'avesse vista come un modello preannunciante l'era dell'automazione nella quale tutte le cose sono trasformabili in qualunque altra cosa si desideri:

And this our life, exempt from public haunt,
finds tongues in trees, books in the running brooks,
sermons in stones, and good in every thing.
I would not change it.

AMIENS:

Happy is Your Grace
that can translate the stubbornness of fortune
into so quiet and so sweet a style.

(*Come vi piace*, II, I. 15-21)

[E questa nostra vita lontana dai rifugi del volgo trova linguaggi negli alberi, libri nei ruscelli, discorsi nelle pietre e il bene in ogni cosa. Non la cambierei con nessun'altra. AMIENS: Felice Vostra Grazia che può trasformare l'ostinazione della sorte in uno stile così dolce e così pacato.]

Shakespeare parla di un mondo nel quale, mediante quella che potremmo definire una programmazione, si possono porta-

re i materiali del mondo naturale a una serie di livelli e d'intensità di stile. Oggi ci prepariamo, elettronicamente e su vasta scala, a fare proprio questo. È all'immagine dell'età dell'oro, come era di metamorfosi totali o di trasformazioni della natura in arte, che la nostra epoca elettrica è pronta ad accedere. Mallarmé pensava che « il mondo esiste per finire in un libro ». Adesso siamo in grado di andare ancora più in là e di consegnare l'intero spettacolo alla memoria di un cervello elettronico. Perché l'uomo, come osserva Julian Huxley, possiede, a differenza delle creature esclusivamente biologiche, un apparato di trasmissione e di trasformazione basato sul suo potere di immagazzinare esperienze. E questo potere espresso, per esempio nel linguaggio, è anche un mezzo per trasformare l'esperienza: « Quelle perle che erano i suoi occhi. »

Il nostro dilemma può diventare simile a quello dell'ascoltatore che telefonò alla stazione radio: « Siete voi che avete detto che il tempo volge al bello? Be', piantatela. Io sto annegando. »

Oppure possiamo tornare alla condizione dell'uomo tribale per il quale i riti magici sono mezzi di « conoscenza applicata ». Invece di trasformare la natura in arte, l'indigeno analfabeta tenta di investirla di energia spirituale.

Forse è questa la chiave per alcuni dei problemi sollevati dall'idea freudiana secondo la quale quando non riusciamo a tradurre qualche esperienza o evento naturale in atto consapevole, noi lo « reprimiamo ». È questo il meccanismo che c'intorpidisce di fronte a quelle estensioni di noi stessi che sono i *media* studiati in questo libro. Perché i *media*, come la metafora, trasformano e trasmettono esperienza. Quando diciamo: « Prenderò per questo un *rain-check* »[1] traduciamo un invito mondano in un avvenimento sportivo, sollevando l'espressione di un rammarico convenzionale all'immagine di una spontanea delusione. « Il suo invito non è uno di quei gesti casuali che posso respingere con indifferenza. Il non poterlo accettare mi fa sentire la stessa frustrazione che provo quando viene inter-

1 Si chiama *rain-check* un tagliando accluso ai biglietti per le partite di baseball che permette a chi lo ha acquistato di assistere a un altro incontro se quello originale è stato sospeso o rinviato per il maltempo. L'espressione è anche usata da chi promette di accettare un invito per un'altra occasione. (*n.d.t.*)

rotta una partita di baseball. » E come in tutte le metafore, tra le quattro parti esistono relazioni ancor più complesse. « Il suo invito sta agli altri inviti come una partita di baseball alle cerimonie più convenzionali della vita sociale. » È in questo modo che, vedendo una serie di rapporti attraverso un'altra serie, immagazziniamo e amplifichiamo esperienze in forme come per esempio il denaro. Perché anche il denaro è una metafora. E tutti i *media*, in quanto estensioni di noi stessi, ci forniscono una nuova visione trasformatrice e una nuova consapevolezza. « È un'invenzione eccellente, » dice Bacone, « quella secondo la quale Pan, ovvero il mondo, prescelse Eco come moglie (a preferenza di tutte le altre voci), perché vera filosofia è solo quella che rende fedelmente le parole stesse del mondo. »

Oggi abbiamo Mark II che ha il compito di tradurre i capolavori della letteratura di qualsiasi lingua in qualsiasi altra e che, detto per inciso, ci dà nei seguenti termini le parole di un critico russo di Tolstòj: « Guerra e Mondo (pace... Ma tuttavia la cultura non regge) costi sul posto. Qualcosa tradurre Qualcosa stampare » (Boorstin, 141).

Quando diciamo che noi « afferriamo e assimiliamo » qualcosa, indichiamo concretamente il processo che conduce a una cosa attraverso un'altra, elaborandone e chiarendone attraverso più di un senso molti aspetti contemporaneamente. Comincia a rendersi evidente che il « contatto » non riguarda solo la pelle ma un'azione reciproca dei sensi, e che « restare in contatto » o « mettersi in contatto » implica un fruttuoso incontro dei sensi, la vista trasposta in suono, il suono in movimento, in gusto, in odore. Per molti secoli si definì « buon senso » la capacità tipicamente umana di trasferire una particolare esperienza di un senso a tutti i sensi, e di presentare alla mente il risultato come una cosa continua e un'immagine unificata. Di fatto questa immagine di un rapporto unificato tra i sensi fu a lungo considerata il segno caratteristico della nostra razionalità ed è possibilissimo che torni a esserlo nell'era del cervello elettronico. Ora siamo infatti in grado di programmare rapporti tra i sensi che s'avvicinino alla condizione di consapevolezza. Eppure una tale condizione sarebbe necessariamente un'estensione della nostra coscienza come la ruota è un'estensione

del piede in rotazione. Avendo esteso o tradotto il nostro sistema nervoso centrale nella tecnologia elettromagnetica basta un solo passo per trasferire anche la nostra coscienza nel mondo del cervello elettronico. Allora potremo almeno programmare la coscienza in modo che non possa essere intorpidita o distratta dalle illusioni narcisistiche del mondo del divertimento che assillano l'umanità quando s'incontra con se stessa estesa nei suoi stessi trucchi.

Se funzione della città è quella di rifare o trasportare l'uomo in una forma più adatta di quella scoperta dai suoi antenati nomadi, non potrebbe l'attuale traduzione delle nostre vite nella forma spirituale dell'informazione unificare la coscienza del mondo intero e della specie umana?

7 Sfida e crollo. La nemesi della creatività

È stato Bertrand Russell a dire che la grande scoperta del XX secolo è la tecnica del giudizio sospeso. Dal canto suo A. N. Whitehead ha sostenuto che la grande scoperta dell'Ottocento era stata la scoperta della tecnica della scoperta. Cioè la tecnica di partire dalla cosa da scoprire e di risalire passo passo, come lungo una catena di montaggio, sino al punto da cui è necessario partire per raggiungere l'oggetto desiderato. Nelle arti ciò equivale a partire dall'*effetto* e inventare poi una poesia, un quadro o un edificio che produca proprio quell'effetto e nessun altro.

Ma la « tecnica del giudizio sospeso » va più in là. Anticipa l'effetto, mettiamo, che potrà avere su un adulto un'infanzia infelice e gli s'oppone prima che esso possa attuarsi. In psichiatria consiste nella tecnica della permissività totale, estesa in qualità di anestetico mentale, che si accompagna a una sistematica eliminazione delle adesioni integrali a erronei giudizi e delle conseguenze morali che ne possono derivare.

È una cosa, questa, ben diversa dall'intorpidimento, o effetto narcotico, della nuova tecnologia, la quale tende a cullare l'attenzione mentre a sua volta la nuova forma chiude violentemente le porte del giudizio e della percezione. Per inserire la nuova tecnologia nella mente del gruppo è necessaria una operazione di chirurgia sociale realizzata mediante l'apparato d'intorpidimento di cui si è parlato in precedenza. Ora la « tecnica del giudizio sospeso » offre la possibilità di respingere il narcotico e di rimandare all'infinito l'operazione d'inserimento della nuova tecnologia nella psiche sociale. Si prospetta in vista la possibilità di una nuova stasi.

Werner Heisenberg, in *The Physicist's Conception of Nature*, è un esempio di nuovo fisico quantistico che trova nella totale consapevolezza delle forme un suggerimento a stare in guardia

nei loro confronti. Egli ci mostra come le novità tecniche alterino non soltanto le abitudini di vita ma gli stessi schemi di pensiero e di valutazione, e si richiama al punto di vista di un saggio cinese:

Quando Tzu-Gung viaggiava nelle regioni a nord del fiume Han vide un vecchio che lavorava nel suo orto. Aveva scavato un canale per l'irrigazione. L'uomo si calava in un pozzo, portava su a braccia un recipiente pieno d'acqua e lo versava nel canale. Compiva così sforzi terribili con risultati apparentemente mediocri.
Tzu-Gung disse: « C'è un sistema con il quale potresti irrigare cento canali in un giorno con uno sforzo minimo. Non ti piacerebbe conoscerlo? »
Il contadino si alzò, lo guardò e disse: « E quale sarebbe? »
Tzu-Gung replicò: « Prendi una leva di legno, pesante dietro e leggera davanti. In questo modo potrai portar su l'acqua con la stessa rapidità con la quale sgorga. » Allora il vecchio si arrabbiò e disse: « Ho sentito dire dal mio maestro che chiunque si serve delle macchine fa il suo lavoro come una macchina e a colui che fa il suo lavoro come una macchina viene un cuore come una macchina e colui che ha in petto il cuore di una macchina perde la propria semplicità. Colui che ha perduto la propria semplicità diventa malsicuro nelle lotte dell'anima. E l'incertezza nelle lotte dell'anima è qualcosa che non concorda con l'onestà. Non è che io non conosca queste cose; mi vergogno di adoperarle. »

Forse l'aspetto più interessante di questo aneddoto è che piace a un fisico moderno. Non sarebbe piaciuto né a Newton né ad Adam Smith, grandi esperti e sostenitori del frammentario e dei metodi specialistici. Ed è certo conforme al punto di vista del saggio cinese il fatto che Hans Selye lavori alla sua teoria della malattia come *stress*. Sin dagli anni venti lo sconcertava vedere che i medici sembravano sempre preoccuparsi di riconoscere le singole malattie e di indicare rimedi specifici per queste cause isolate, senza prestare la minima attenzione alla « sindrome dell'esser malati ». Coloro che si preoccupano del « contenuto » dei *media* e non del *medium* in se stesso sono nella stessa posizione del medico che ignora questa sindrome. Hans Selye, affrontando il campo della malattia in modo totale e onnicomprensivo, incominciò ciò che Adolphe Jonas ha poi continuato con *Irritation and Counter-Irritation*, a cercare cioè

una risposta al trauma in quanto tale, e, in genere, a qualunque urto o stimolo di natura inconsueta. Oggi possediamo anestetici che ci permettono di eseguire e di subire senza eccessivo timore le operazioni chirurgiche più spaventose.

I nuovi *media* e le nuove tecnologie con cui amplifichiamo ed estendiamo noi stessi costituiscono una sorta di enorme operazione chirurgica collettiva eseguita sul corpo sociale con la più totale assenza di precauzioni antisettiche. Se le operazioni sono necessarie, deve essere presa in considerazione la possibilità inevitabile di infettare, nel corso dell'intervento, l'intero sistema. Quando si opera nella società con una nuova tecnologia non è infatti l'area incisa quella che viene maggiormente toccata. La zona dell'urto e dell'incisione è intorpidita. Quello che cambia è l'intero sistema. L'effetto della radio è visivo quello della fotografia auditivo. Ogni nuovo trauma sposta i rapporti tra i sensi. Ciò che oggi cerchiamo è un modo per controllare questi spostamenti nell'ambito del mondo psichico e sociale o per evitarli completamente. Avere una malattia senza i suoi sintomi significa esserne immunizzati. Ma nessuna società è mai stata così cosciente delle proprie azioni da arrivare all'immunità di fronte alle sue nuove estensioni o tecnologie. Oggi abbiamo incominciato a intuire che questa immunità può esserci offerta dall'arte.

Nella storia della cultura umana non esistono esempi di un consapevole adattamento dei diversi fattori della vita individuale e sociale alle nuove estensioni se non negli sforzi deboli e periferici degli artisti. Essi raccolgono il messaggio della sfida culturale e tecnologica decenni prima che essa incominci a trasformare la società. Dopo di che costruiscono modellini o arche di Noè per affrontare il mutamento che si prepara. « La guerra del 1870, » diceva Flaubert, « non sarebbe stata combattuta se la gente avesse letto la mia *Educazione sentimentale*. »

È questa, sotto molti aspetti, la *nuova* arte di cui Kenneth Galbraith raccomanda lo studio attento agli uomini d'affari che vogliono rimanere operanti nella loro attività. Nell'era elettrica infatti non ha più senso dire che gli artisti sono in anticipo sui tempi. Lo è anche la tecnologia, se siamo in grado di riconoscerla per ciò che è. Per evitare un'eccessiva catastrofe

l'artista tende ora a spostarsi dalla torre d'avorio a quella di controllo. Nella nostra epoca, come l'istruzione superiore non è più un ornamento superfluo o un lusso ma una precisa necessità della produzione, così l'artista è indispensabile per formare, analizzare e comprendere le forme e le strutture create dalla tecnologia elettrica.

Le vittime della nuova tecnologia hanno invariabilmente bofonchiato luoghi comuni sulla mancanza di senso pratico degli artisti e sui loro gusti capricciosi. Ma nel secolo scorso si era arrivati a riconoscere da più parti che, per usare le parole di Wyndham Lewis, « l'artista è sempre impegnato a scrivere una minuziosa storia del futuro perché è la sola persona consapevole della natura del presente ». La conoscenza di questo semplice fatto è ora necessaria alla sopravvivenza umana. Antica è la capacità dell'artista di schivare l'urto violentissimo della nuova tecnologia di qualsiasi epoca e di parare questa violenza con la propria consapevolezza. Egualmente antica è l'incapacità delle vittime, che non sono in grado di sfuggire alla nuova violenza, di riconoscere che hanno bisogno degli artisti. Premiarli e renderli celebri può essere un modo di ignorare la loro opera profetica e di impedire che venga tempestivamente utilizzata ai fini della sopravvivenza. L'artista è l'uomo che in qualunque campo, scientifico o umanistico, afferra le implicazioni delle proprie azioni e della scienza del suo tempo. È l'uomo della consapevolezza integrale.

Egli può correggere i rapporti tra i sensi prima che i colpi di una nuova tecnologia abbiano intorpidito i procedimenti coscienti. Può correggerli prima che cominci il torpore e l'annaspare subliminale. Se questo è vero, come si può presentare il problema a coloro che sono in grado di far qualcosa per risolverlo? Se ci fosse una possibilità anche lontana che questa analisi risponda a verità, varrebbe la pena fissare un periodo di armistizio globale e di inventario. Se è vero che l'artista possiede i mezzi per prevedere ed evitare le conseguenze del trauma tecnologico, che cosa dobbiamo pensare del mondo burocratico della « critica d'arte »? Non ci apparirebbe forse all'improvviso come una congiura per fare dell'artista un ornamento, un essere frivolo o un tranquillante? Se gli uomini riuscissero a convincersi che l'arte è una precisa conoscenza anticipata di

come affrontare le conseguenze psichiche e sociali della prossima tecnologia, non diventerebbero forse tutti artisti? O non comincerebbero forse a tradurre con cura le nuove forme d'arte in carte di navigazione sociale? Sarei curioso di sapere cosa accadrebbe se l'arte all'improvviso fosse riconosciuta per quello che è, un'esatta informazione, cioè, del modo in cui va predisposta la psiche per prevenire il prossimo colpo delle nostre estese facoltà. Smetteremmo allora di considerare le opere d'arte come un esploratore guarderebbe l'oro e le gemme usati come ornamenti dai selvaggi?

In ogni modo, nell'arte sperimentale gli uomini trovano informazioni precise sulla violenza che sta per abbattersi sulla loro psiche partendo dai propri revulsivi o dalla tecnologia. Quelle parti di noi stessi che espelliamo in forma di nuove invenzioni sono infatti tentativi di controbattere o neutralizzare le pressioni e le irritazioni collettive. Ma di solito il revulsivo si dimostra un flagello più grave dell'irritante iniziale, come accade con gli stupefacenti. Ed è qui che l'artista può insegnarci come « reagire ai pugni » anziché « prenderli sul mento ». Si potrebbe davvero sostenere che la storia umana è una storia di « pugni presi sul mento ».

Emile Durkheim espresse molto tempo fa la tesi che i compiti specialistici sfuggono sempre all'azione della coscienza sociale. Si direbbe in questo senso che l'artista rappresenta la coscienza sociale e venga trattato di conseguenza! « Noi non abbiamo arte, » dice il balinese. « Noi facciamo tutto nel migliore dei modi. »

La metropoli moderna, sotto l'azione dell'automobile, si sta irresistibilmente espandendo. I suburbi e le città giardino, in quanto reazionari alla velocità della ferrovia, sono arrivati troppo tardi cioè appena in tempo per trasformarsi in altrettanti giganteschi disastri automobilistici. Un'organizzazione funzionale adatta a un insieme di intensità diventa infatti intollerabile a un'intensità diversa. E una estensione tecnologica dei nostri corpi intesa ad alleviare lo sforzo fisico può provocare tensioni psichiche magari molto peggiori. La tecnologia specialistica occidentale trasportata, verso la fine dell'evo antico, nel mondo arabo, produsse una furiosa scarica di energia tribale.

I metodi di diagnosi piuttosto tortuosi che si devono usare per bloccare la forma e l'impatto di un nuovo *medium* non sono diversi da quelli usati nella narrativa poliziesca da Peter Cheyney. In *You Can't Keep the Change* (Collins, Londra, 1956) egli scriveva:

Per Callaghan un caso era semplicemente un insieme di persone, alcune delle quali – tutte, anzi – davano informazioni inesatte o dicevano bugie, perché a tanto le costringevano o le guidavano le circostanze.
Ma il fatto che *dovessero* dire bugie, *dovessero* fornire impressioni false rendeva necessario un diverso orientamento dei loro punti di vista e della loro vita. Presto o tardi si stancavano o diventavano sbadate. Allora, e soltanto allora, un investigatore poteva arrivare alla scoperta di quel particolare fatto che lo avrebbe condotto a una possibile soluzione logica.

È interessante osservare che per mantenere una apparenza rispettabile di tipo consueto bisogna necessariamente ricorrere a una frenetica rimescolanza della facciata. Dopo il delitto, dopo che il colpo è stato sferrato, la facciata può restare in piedi soltanto se se ne riorganizzano rapidamente tutti i sostegni. Lo stesso accade nella nostra vita sociale quando è colpita da una nuova tecnologia, o nella nostra privata quando si subisce un'esperienza intensa, e quindi inassimilabile, e il censore interviene immediatamente per intorpidirci in modo da non risentire del colpo e per preparare le nostre facoltà ad assimilare l'intruso. Le osservazioni di Peter Cheyney su un certo meccanismo delle trame nel « genere » poliziesco sono un altro esempio di svago popolare che agisce come modello mimico della realtà.

Forse la più ovvia conseguenza psichica di una nuova tecnologia sta nel fatto che ne insorge la domanda. Nessuno ha bisogno di un'automobile finché non ci sono le automobili e a nessuno interessa la TV finché non ci sono programmi televisivi. Questa capacità della tecnologia di crearsi una sua domanda non è senza rapporti col fatto che essa è anzitutto un'estensione dei nostri corpi e dei nostri sensi. Quando siamo privati della vista, gli altri sensi se ne assumono in certa misura le funzioni. Ma la necessità di usare i sensi disponibili è persi-

stente quanto il respiro, ed è questo fatto che ci induce a tenere quasi continuamente in funzione radio e TV. Questo impulso a un uso continuo è abbastanza indipendente dal « contenuto » dei programmi o dalla vita sensoriale dell'individuo, essendo piuttosto una testimonianza del fatto che la tecnologia è parte dei nostri corpi. La tecnologia elettrica è in diretto rapporto con i nostri sistemi nervosi centrali, ed è perciò ridicolo parlare di ciò che il pubblico « vuole » sentir risuonare sui suoi propri nervi. Sarebbe come chiedere quali vedute e quali suoni si preferirebbe avere intorno in una metropoli urbana. Una volta che abbiamo consegnato i nostri sensi e i nostri sistemi nervosi alle manipolazioni di coloro che cercano di trarre profitti prendendo in affitto i nostri occhi, le orecchie e i nervi, in realtà non abbiamo più diritti. Cedere occhi, orecchie e nervi a interessi commerciali è come consegnare il linguaggio comune a un'azienda privata o dare in monopolio a una società l'atmosfera terrestre. Qualcosa del genere è già accaduto con lo spazio esterno, per le stesse ragioni che ci hanno portato a cedere in affitto il nostro sistema nervoso centrale a diverse società. Fin quando resteremo legati a un atteggiamento narcisistico e considereremo le estensioni dei nostri corpi qualcosa di veramente *esterno* e indipendente da noi, non riusciremo ad affrontare le sfide della tecnologia se non con le piroette e gli afflosciamenti di una buccia di banana.

Archimede disse una volta: « Datemi un punto d'appoggio e solleverò il mondo. » Oggi ci avrebbe indicato i nostri *media* elettrici dicendo: « M'appoggerò ai vostri occhi, ai vostri orecchi, ai vostri nervi e al vostro cervello, e il mondo si sposterà al ritmo e nella direzione che sceglierò io. » Noi abbiamo ceduto questi « punti d'appoggio » a società private.

Arnold Toynbee ha dedicato gran parte del suo *A Study of History* all'analisi delle diverse sfide presentate a tutta una serie di culture attraverso i secoli. Estremamente importante per l'uomo occidentale è la storia di come gli zoppi e gli storpi reagirono al loro *handicap* in una società di guerrieri. Divennero cioè altrettanti specialisti, imitando il dio Vulcano, fabbro e armaiolo. E come reagirono sempre le comunità conquistate e ridotte in schiavitù? Applicando la stessa strategia: si specializzarono e divennero indispensabili ai loro padroni. Probabil-

mente sono la lunga storia della schiavitù e quella del rifugio nella specializzazione come revulsivo che hanno posto sullo specialista il marchio della servitù, persino nell'epoca moderna. La capitolazione dell'uomo occidentale di fronte alla tecnologia, con il suo crescendo di domande specialistiche, è parsa a molti osservatori del nostro mondo una sorta di schiavitù. Ma la frammentazione che ne è derivata è stata volontaria ed entusiastica, a differenza della consapevole strategia specialistica di coloro che furono ridotti in prigionia da una conquista militare.

È chiaro che nella frammentazione, o specializzazione, come tecnica per acquistare una certa sicurezza in un'epoca di tirannide e di oppressione è insito un pericolo. Il perfetto adattamento a qualsiasi ambiente lo si ottiene incanalando tutte le energie e la forza vitale, il che porta a una specie di staticità. Anche i più piccoli mutamenti d'ambiente trovano coloro che vi si sono perfettamente adattati privi di risorse per affrontare le nuove sfide. È questa, in ogni società, la sorte dei rappresentanti della « saggezza convenzionale ». Per loro l'essenza della sicurezza e dello *status* è interamente in un'unica forma di conoscenza acquisita, sicché un'innovazione non è più una novità ma un annichilimento.

Un'analoga forma di sfida che tutte le culture hanno dovuto affrontare è l'esistenza di una frontiera o di un muro, al di là del quale esiste una società di tipo diverso. La presenza affiancata di due forme d'organizzazione basta a generare una tensione notevole. È stato questo il principio delle strutture artistiche dei simbolisti ottocenteschi. Toynbee osserva che la presenza di una civiltà evoluta accanto a una società tribale ha continuamente dimostrato che la società più semplice finisce per vedere la sua economia e le sue istituzioni « dissolte da una pioggia di energia psichica generata dalla civiltà » più complessa. Quando due società esistono l'una accanto all'altra, la sfida psichica della più complessa determina in quella più semplice un esplosivo scarico di energie. Per trovare numerosi esempi di questa teoria basta pensare alla vita quotidiana di un *teenager* in un complesso centro urbano. Come il barbaro fu spinto dal contatto con la civiltà a una furiosa irrequietezza sfociata nella migrazione in massa, così il *teenager*, costretto a

partecipare alla vita di una città che non può accettarlo come adulto, cade nella « rivolta senza causa ». Un tempo egli aveva in mano una promessa per il futuro ed era pronto ad aspettare che si realizzasse. Ma, con l'avvento della TV, la spinta alla partecipazione ha distrutto l'adolescenza e ogni casa americana ha il suo muro di Berlino.

Toynbee è molto generoso nel citare esempi di sfida e crolli, ed è particolarmente abile nell'indicare il frequente e futile ricorrere all'arcaismo o al futurismo come strategia per contrapporsi a un mutamento radicale. Ma il guardare indietro ai tempi del cavallo o avanti all'era dei veicoli antigravitazionali non è una risposta adeguata alla sfida dell'automobile. Eppure questi metodi sostanzialmente analoghi sono modi frequentissimi per evitare le discontinuità del presente con la sua richiesta di un esame e di un giudizio approfonditi. Soltanto l'artista impegnato sembra in grado di affrontare l'attualità.

Toynbee insiste nel proporre come strategia culturale l'imitazione dell'esempio dei grandi, il che equivale a cercare la salvezza culturale nel potere della *volontà* anziché in quello di un'adeguata *percezione* delle situazioni. Si potrebbe facilmente ribattere che ciò è in diretto rapporto con l'accento che gli inglesi sono soliti porre sul carattere più che sull'intelligenza. Ma tenendo conto della sterminata capacità che ha l'uomo di ipnotizzare se stesso sino a perdere consapevolezza dell'esistente sfida, si può obiettare che, per sopravvivere, la forza di volontà è necessaria quanto l'intelligenza. Oggi in più abbiamo anche bisogno della volontà di essere straordinariamente informati e consapevoli.

Arnold Toynbee fornisce un esempio di come fu efficacemente controbattuta e creativamente controllata la civiltà rinascimentale, quando mostra come la rinascita del parlamento medievale decentrato salvò la società inglese dal monopolio del centralismo che infuriava sul continente. Lewis Mumford racconta ne *La città nella storia* come le cittadine del New England riuscirono a realizzare quello che era stato nel medioevo il modello della città ideale, facendo a meno delle mura e mescolando la città alla campagna. In un'epoca in cui la tecnologia spinge poderosamente in una certa direzione, può essere saggio invocare una spinta che la controbilanci. Nel nostro

secolo l'implosione dell'energia elettrica non può essere affrontata con l'esplosione o l'espansione, ma con il decentramento e la flessibilità di una serie di piccoli centri. Per esempio l'affluire degli studenti nelle nostre università non è esplosione ma implosione. E la strategia necessaria per affrontare questa forza non sta nell'allargare le università, ma nel creare tanti gruppi di *colleges* autonomi in luogo dell'università accentratrice costruita sul modello dei governi europei o dell'industria ottocentesca.

Nello stesso modo per affrontare gli eccessivi effetti tattili dell'immagine televisiva non basta cambiare i programmi. Una strategia intelligente, fondata su una diagnosi adeguata, prescrive invece un altrettanto approfondito metodo strutturale per cogliere da vicino il mondo letterario e visivo esistente. Se persistiamo nell'affrontare questi nuovi sviluppi con metodi convenzionali, la nostra cultura tradizionale verrà spazzata via come la scolastica nel Cinquecento. Se gli scolastici, con la loro complessa cultura orale, avessero capito la tecnologia di Gutenberg, avrebbero potuto creare una nuova sintesi dell'insegnamento scritto e orale, anziché ritirarsi dal gioco permettendo così alla pagina puramente visiva di attribuirsi tutti i compiti dell'insegnamento. Essi non seppero affrontare la nuova sfida visiva della stampa; e la conseguente espansione o esplosione della tecnologia di Gutenberg fu, sotto molti aspetti (come certi storici, Mumford per esempio, incominciano ora a spiegare) un impoverimento della cultura. In *A Study of History* Toynbee, considerando « la natura dello sviluppo delle civiltà », non solo nega l'importanza del criterio dell'allargamento come criterio per stabilire lo sviluppo reale di una civiltà, ma afferma: « Il più delle volte l'espansione geografica coincide con un autentico declino e con un "periodo di torbidi" o con uno stato universale, che sono entrambi fasi di declino e di disgregazione. »

Toynbee sostiene che i periodi di torbidi o di rapidi cambiamenti producono il militarismo, il quale produce a sua volta l'impero e l'espansione. L'antico mito greco dal quale risulta che l'alfabeto generò il militarismo (« Re Cadmo seminò i denti del drago e da essi scaturirono uomini armati ») va in realtà molto più a fondo delle tesi di Toynbee. Il termine « militarismo » è in

realtà soltanto una descrizione vaga, non certo un'analisi di causalità. È una forma di organizzazione visiva delle energie sociali, insieme specialistica ed esplosiva, e di conseguenza dire, come Toynbee, che crea grandi imperi e provoca il crollo di una società, è pura iterazione. Ma il militarismo è anche una forma di industrialismo, cioè la concentrazione di una grande quantità di energie omogenee in pochi tipi di produzione. Il soldato romano era un uomo armato di badile. Era un esperto artigiano e costruttore che raccoglieva e concentrava le risorse di molte società avviandole verso la sua patria. Prima dell'avvento delle macchine, le sole maestranze disponibili per l'industrializzazione erano i soldati e gli schiavi. Come indica il mito greco di Cadmio, l'alfabeto fonetico fu il più grande addestratore di uomini a quella vita militare omogenea che era propria dell'antichità. Quell'epoca della storia greca che, come riconobbe Erodoto, fu « percorsa da afflizioni più numerose che nelle venti generazioni che la precedettero » è la stessa che al nostro sguardo retrospettivo appare una delle più grandi dell'intera storia umana. È stato Macaulay a osservare che non è piacevole vivere in tempi che domani saranno argomento di un'eccitante lettura. La successiva epoca alessandrina vide l'ellenismo espandersi in Asia e aprire la via alla successiva espansione romana. Furono questi i secoli nel corso dei quali la civiltà greca si dissolse in modo evidente.

Toynbee fa notare le strane falsificazioni della storia prodotte dall'archeologia, in quanto la sopravvivenza di molti oggetti materiali del passato non rivela né le caratteristiche della vita normale né l'esperienza di una particolare epoca. Continui progressi nella tecnologia delle armi si constatano in tutto il periodo della decadenza ellenica e romana. Toynbee controlla la sua ipotesi confrontandola con gli sviluppi dell'agricoltura greca. Quando l'iniziativa di Solone dirottò i greci da una agricoltura generica alla produzione di derrate speciali per l'esportazione, si ebbero liete conseguenze e un'entusiasmante manifestarsi di energia. Quando la fase successiva dello stesso *stress* specialistico rese necessario fare gran conto del lavoro degli schiavi, la produzione aumentò in misura spettacolare. Ma gli eserciti di schiavi tecnologicamente specializzati che lavoravano la terra frustrarono l'esistenza sociale degli agri-

coltori indipendenti e dei piccoli contadini e portarono allo strano mondo delle città romane affollate di parassiti sradicati.

In misura ancor maggiore della schiavitù romana, la specializzazione dell'industria meccanizzata e l'organizzazione del mercato hanno presentato all'uomo occidentale la sfida della manifattura mediante mono-frattura (il metodo, cioè, di affrontare una alla volta ogni singola cosa, ogni singola operazione). Questa sfida ha permeato tutti gli aspetti della nostra vita e ci ha permesso di espanderci trionfalmente in tutte le direzioni.

Parte seconda

8 La parola parlata. Fiore del male?

Trascriviamo qui letteralmente alcuni secondi di uno spettacolo presentato da un popolare disk-jockey:

Ecco qui Patty Baby ed eccovi la ragazza con i piedi che ballano e questo è Freddy Cannon, tutti nel David Mickie Show delle ore serali uu-ba scubadu come state bubu. Dopo di che ci troveremo a swingare dondolando su una stella e ssss-uuuu scivoleremo su un raggio di luna.
Beeee che cosa ne dite di questo... è qui con voi uno dei ragazzi più in gamba... ecco a voi l'adorabile e baciabile D.M. qui alle nove e ventidue p.m., e adesso faremo una graduatoria dei successi, e tutto quello che dovete fare voi è di chiamare WAlnut 5-1151, WAlnut 5-1151, e dirgli a che numero volete metterlo nella graduatoria dei successi.

Di volta in volta Dave Mickie vola, geme, oscilla, canta, intona e corre, sempre reagendo alle proprie azioni. Si muove interamente nell'area dell'esperienza parlata, non di quella scritta. È in questo modo che riesce a ottenere la partecipazione del pubblico. La parola parlata coinvolge drammaticamente tutti i sensi, anche se le persone più alfabete tendono a parlare il più coerentemente e il più naturalmente possibile. Il coinvolgimento sensoriale proprio di culture nelle quali l'alfabetismo non è la forma d'esperienza dominante è a volte indicato nelle guide turistiche, per esempio in questo brano di una guida della Grecia:

Vi accorgerete che molti greci sembrano dedicare molto tempo a contare le palline di quelli che a prima vista parrebbero dei rosari d'ambra. Ma non hanno alcun significato religioso. Sono i *komboloia*, o « granelli della preoccupazione », che i greci hanno avuto in eredità dai turchi e che fanno schioccare ovunque (a terra,

in mare e in aria) per evitare quel silenzio insopportabile che minaccia di installarsi ogni volta che la conversazione langue. Ne fanno uso i pastori come i poliziotti, i facchini come i bottegai. E se vi chiedete perché sono così poche le donne greche che portano perle, finirete per apprendere che la ragione è che gliele hanno prese i mariti per il semplice piacere di farle schioccare. Piu estetica del far ruotare i pollici, meno costosa del fumo questa mania alla Quegg mostra la sensualità tattile del popolo che ha prodotto la più grande scultura del mondo occidentale...

In una cultura dalla quale sia assente la pesante accentuazione visiva dell'alfabetismo, s'instaura un'altra forma di coinvolgimento sensoriale e di apprezzamento culturale che la nostra guida alla Grecia spiega spiritosamente in questi termini:

...Non sorprendetevi della frequenza con la quale in Grecia riceverete pacche sulle spalle, carezze e amichevoli spinte. Vi potrà capitare di sentirvi come un cagnolino in una famiglia affettuosa. A noi questa propensione alle pacche sembra un'estensione tattile di quell'avida curiosità dei greci cui accennavamo prima. È come se i vostri ospiti cercassero di scoprire di che cosa siete fatti.

I caratteri estremamente diversi della parola parlata e di quella scritta sono facili da studiare oggi che i contatti con le società non alfabete sono sempre più stretti. Un indigeno, il solo membro alfabeta di un intero gruppo, narrò come gli accadesse di fungere da lettore ogni volta che gli altri ricevevano corrispondenza. Riferì anche che mentre leggeva ad alta voce si sentiva obbligato a mettersi le dita nelle orecchie per non violare la segretezza di quelle lettere. È un'interessante testimonianza sui valori della segretezza incoraggiati dallo *stress* visivo della scrittura fonetica, senza la cui influenza ben difficilmente potrebbero verificarsi questa separazione dei sensi e questo distacco di un individuo dal suo gruppo. La parola parlata non fornisce l'estensione e l'amplificazione del potere visivo necessario all'individualismo e alla *privacy*.

Per comprendere la natura può essere utile metterla a confronto con la forma scritta. Benché isoli ed estenda il potere

visivo delle parole, la scrittura fonetica è relativamente rozza e lenta. Non esistono molti modi di scrivere « stasera », ma Stanislavskij soleva chiedere ai suoi giovani attori di pronunciare e di accentuare questa parola in cinquanta modi diversi, mentre chi ascoltava annotava le differenti sfumature di sentimento e di significato che così venivano espresse. Molte pagine di prosa sono state dedicate a descrivere ciò che di fatto era soltanto un singhiozzo, un gemito, una risata o un grido lancinante. La parola scritta espone chiaramente in sequenza ciò che nella parola parlata è rapido e implicito.

Nel discorso inoltre noi tendiamo a reagire a ogni situazione che ci si può presentare, e reagiamo nei toni e nei gesti anche al nostro atto di parlare. La scrittura è invece sostanzialmente un'azione separata e specializzata nella quale sono scarse le occasioni o gli inviti a una reazione. L'uomo alfabeta o la sua società sviluppano il formidabile potere di agire in ogni situazione con un notevole distacco dai sentimenti o da quel coinvolgimento emotivo che proverebbero un uomo o una società illetterati.

Il filosofo francese Henri Bergson visse e lavorò in una tradizione intellettuale nella quale si riteneva e si ritiene il linguaggio una tecnologia umana che ha svalutato e diminuito i valori dell'inconscio collettivo. È l'estensione dell'uomo nella parola che permette all'intelletto di staccarsi da una realtà assai più ampia. Senza il liguaggio, sostiene Bergson, l'intelligenza umana sarebbe rimasta totalmente coinvolta negli oggetti sottoposti alla sua attenzione. Il linguaggio fa insomma per l'intelligenza ciò che la ruota fa per i piedi o per il corpo: permette agli uomini di spostarsi da una cosa all'altra con maggiore facilità, maggiore disinvoltura e sempre minore partecipazione. Estende e amplifica l'uomo, insomma, ma ne separa anche le facoltà. La sua coscienza collettiva o la sua consapevolezza intuitiva sono diminuite da quell'estensione tecnica della coscienza che è il discorso.

Bergson sostiene nell'*Evolution créatrice* che anche la coscienza è un'estensione dell'uomo e che offusca la felicità dell'unione nell'inconscio collettivo. Il linguaggio separa di fatto l'uomo dall'uomo e l'umanità dall'inconscio cosmico. Come estensione o espressione simultanea di tutti i nostri sensi, è

sempre stato considerato la più ricca forma d'arte dell'uomo, ciò che lo distingue dal mondo animale.

Se l'orecchio umano può essere paragonato a una radio ricevente capace di decifrare onde elettromagnetiche e di ritradurle in suoni, la voce umana può essere paragonata a una radio trasmittente in quanto sa tradurre i suoni in onde elettromagnetiche. Il potere della voce di plasmare aria e spazio in forme verbali è stato forse preceduto dall'espressione meno specialistica di grida, grugniti, gesti e comandi, canzoni o danze. Il complesso dei sensi estesi nei diversi linguaggi degli uomini può variare come gli stili dell'arte e dell'abbigliamento. Ogni madre lingua insegna a chi se ne serve un modo di vedere e sentire il mondo, e di agire in esso, praticamente unico.

La nostra nuova tecnologia elettrica che estende i nostri sensi e i nostri nervi in un discorso globale può avere grande influenza sul futuro del linguaggio. Essa non ha bisogno di parole come il calcolatore numerico non ha bisogno di cifre. L'elettricità apre la strada a un'estensione del processo stesso della consapevolezza, su scala mondiale e senza alcuna verbalizzazione. È possibile che questo stato di consapevolezza collettiva fosse la condizione dell'uomo preverbale. Ed è possibile che il linguaggio, come tecnologia dell'estensione umana di cui conosciamo così bene i poteri di divisione e di separazione, sia stato la « torre di Babele » mediante la quale gli uomini hanno cercato di arrampicarsi nel più alto dei cieli. Oggi i cervelli elettronici ci promettono la traduzione immediata di un cifrario o di un linguaggio in qualunque altro. Ci promettono insomma, attraverso la tecnologia, una condizione pentecostale di unità e comprensione universali. Logicamente la fase successiva dovrebbe consistere non nel tradurre ma nel superare i linguaggi a favore di una consapevolezza cosmica generale che potrebbe essere assai simile all'inconscio collettivo sognato da Bergson. La condizione di « imponderabilità » che, secondo i biologi, promette l'immortalità fisica potrebbe avere un parallelo in una condizione di averbalismo capace di assicurare in perpetuo la pace e l'armonia collettiva.

9 La parola scritta. Un occhio per l'orecchio

Ecco come il principe Modupe racconta il suo incontro con la parola scritta, ai suoi tempi, nell'Africa occidentale:

Il solo spazio affollato nella casa di Padre Perry erano gli scaffali della libreria. A poco a poco arrivai a capire che i segni su quelle pagine erano *parole intrappolate*. Chiunque era in grado di imparare a decifrare i simboli e a rimettere in libertà le parole intrappolate reinserendole in un discorso. L'inchiostro tipografico intrappolava i pensieri, che non potevano andarsene più di quanto un *doomboo* possa sfuggire da una fossa. Quando compresi sino in fondo ciò che questo significava, provai la stessa emozione e lo stesso stupore di quando avevo visto per la prima volta le scintillanti luci di Konakry. Rabbrividii per l'intensità del desiderio di imparare anch'io a fare questa cosa meravigliosa.

In netto contrasto con l'avidità dell'indigeno per la parola scritta, sono le attuali angosce dell'uomo civilizzato. Per molti occidentali la parola scritta o stampata è divenuta un argomento molto scottante. È vero che oggi si scrive, si stampa e si legge assai più che in qualsiasi altra epoca, ma c'è anche una nuova tecnologia elettrica che minaccia questa antica tecnologia fondata sull'alfabeto fonetico. A causa della sua azione nell'estendere il nostro sistema nervoso centrale, la tecnologia elettrica sembra favorire la parola parlata, inclusiva e partecipe, a scapito di quella scritta, tipicamente specialistica. I valori occidentali, che poggiano sulla parola scritta, sono già stati parecchio scossi da *media* elettrici come la radio, il telefono e la TV. Forse è per questo che oggi molte persone a un alto livello d'alfabetismo trovano difficile affrontare questo problema senza lasciarsi prendere da una sorta di panico morale. Inoltre, nei duemila anni e più d'alfabetismo, l'occidentale si è pochissimo preoccupato di studiare o di comprendere gli effetti del-

l'alfabeto fonetico sulla creazione di molti dei suoi modelli di cultura fondamentali. Perciò può sembrare che oggi sia troppo tardi per incominciare a esaminare il problema.

Supponiamo che invece di esporre le stelle e le strisce, scrivessimo su un pezzo di stoffa le parole « bandiera americana » ed esponessimo questo. Trasmetterebbe certamente lo stesso messaggio del simbolo, ma l'effetto sarebbe molto diverso. Tradurre il ricco mosaico visivo delle stelle e delle strisce in forma scritta equivarrebbe a privarlo di molte delle sue qualità in quanto *corporate image* e sintesi di esperienza, anche se resterebbe praticamente immutato l'astratto legame che esso suggerisce. Forse questo esempio aiuterà a capire il mutamento che subisce l'uomo tribale nel diventare alfabeta. Viene eliminato dai suoi rapporti con il gruppo sociale di cui fa parte, quasi tutto il sentimento emozionale collettivo. È emotivamente libero di staccarsi dalla propria tribù e di diventare un individuo civilizzato, un uomo organizzato visivamente con atteggiamenti, abitudini e diritti conformi a quelli di tutti gli altri individui civilizzati.

Il mito greco dell'alfabeto racconta che Cadmo, il re cui si attribuisce l'introduzione in Grecia delle lettere fonetiche, seminò i denti di un drago dai quali scaturirono uomini in arme. Come tutti i miti, anche questo riassume un lungo processo di un'immagine sintetica. L'alfabeto significò potere, autorità e controllo a distanza delle strutture militari. Unito al papiro, segnò la fine dell'immobile burocrazia del tempio e del monopolio sacerdotale della conoscenza e del potere. A differenza della scrittura prealfabetica, che con i suoi innumerevoli segni era difficile da apprendere, poteva essere imparato in poche ore. L'acquisizione di conoscenze così vaste e di capacità così complesse come quelle rappresentate dalla scrittura prealfabetica, tracciata su materiali ingombranti come la pietra o il mattone, assicurò alla casta degli scribi-sacerdoti il monopolio del potere. L'alfabeto, più facile, e il papiro, più leggero, meno costoso e meglio trasportabile, si associarono per trasferire il potere dalla classe sacerdotale a quella militare. Tutto questo è implicito nel mito di Cadmo e dei denti del drago, insieme con la caduta delle città-stato e con l'ascesa degli imperi e delle burocrazie militari.

Per quanto concerne le estensioni dell'uomo, nel mito di Cadmo hanno un'importanza enorme i denti del drago. Elias Canetti in *Massa e potere* ci ricorda che nell'uomo, e più ancora in molti animali, i denti sono un ovvio agente di potere. Ogni linguaggio abbonda di testimonianze sulla loro capacità di agguantare e divorare e sulla loro precisione. È quindi naturale e appropriato che il potere delle lettere come agenti d'aggressione e precisione debba essere rappresentato come un'estensione dei denti di un drago. I denti sono decisamente visivi nel loro ordine lineare; e le lettere, non solo assomigliano loro esteriormente, ma hanno una straordinaria capacità, ben palese soprattutto nell'intera storia dell'Occidente, di affondarsi come denti nella materia con cui si costruiscono gli imperi.

L'alfabeto fonetico è una tecnologia del tutto particolare. Ci sono stati molti tipi di scrittura, pittografica e sillabica, ma praticamente un solo alfabeto (fonetico) nel quale a lettere semanticamente prive di significato corrispondono suoni semanticamente privi di significato. Questa nuda spartizione e questo parallelismo tra un mondo visivo e un mondo auditivo erano, culturalmente parlando, rozzi e spietati. La trascrizione fonetica sacrifica mondi di significato e di percezione presenti in forme come i geroglifici o gli ideogrammi cinesi. Ma queste forme di scrittura, culturalmente più ricche, non potevano favorire l'improvviso passaggio del mondo magicamente discontinuo e tradizionale della parola tribale al *medium* visivo, freddo e uniforme. Secoli di ideogrammi non hanno minacciato il compatto tessuto familiare e le sottigliezze tribali della società cinese. Nell'Africa d'oggi, come nella Gallia di duemila anni or sono basta invece una sola generazione di alfabetismo per dare almeno inizio al distacco dell'individuo dalla ragnatela tribale. Questo fatto non ha nulla a che vedere con il *contenuto* delle parole alfabetizzate, ma è il risultato della rottura improvvisa tra un'esperienza auditiva e una visiva. Soltanto l'alfabeto fonetico crea una divisione così netta dell'esperienza, dando a chi ne fa uso un occhio in cambio di un orecchio e liberandolo dalla *trance* tribale della parola magica e risonante e dalla rete delle affinità di sangue.

Si può quindi sostenere che l'alfabeto fonetico fu la tecnolo-

gia che servì a creare « l'uomo civilizzato », gli individui separati ma uguali davanti a un codice di leggi scritte. La separazione degli individui, la continuità dello spazio e del tempo e l'uniformità dei codici sono le principali caratteristiche delle società alfabete e civilizzate. Le culture tribali, per esempio l'indiana e la cinese, possono essere assai superiori alle occidentali per la portata e la delicatezza delle loro percezioni e delle loro espressioni. Ma qui non ci interessano i valori delle società, bensì le loro configurazioni. Le culture tribali non ammettono la possibilità dell'individuo o del cittadino separato. I concetti di spazio e di tempo non sono né continui né uniformi, ma « compassionali » e compressi nella loro intensità. È perché l'alfabeto è in grado di estendere i modelli di uniformità visiva e di continuità che le culture risentono del suo « messaggio ».

Come intensificazione ed estensione della funzione visiva, l'alfabeto fonetico diminuisce in ogni cultura soggetta alla sua egemonia l'importanza degli altri sensi, udito, gusto e tatto. Ciò non accade nelle culture, come la cinese, che usano caratteri non fonetici, e possono così conservare quel ricco repertorio di percezioni generali e di esperienze profonde che tende a corrodersi nelle culture civilizzate dall'alfabeto fonetico. L'ideogramma è infatti una *Gestalt* sintetica e non, come la scrittura fonetica, una dissociazione analitica dei sensi e delle funzioni.

I risultati raggiunti dal mondo occidentale testimoniano ovviamente degli enormi meriti dell'alfabetismo. Ma molti sono pronti a obiettare che abbiamo pagato a troppo caro prezzo la nostra struttura di tecnologie e valori specialistici. Certo la strutturazione lineare della vita razionale derivata dall'alfabe tismo fonetico ci ha coinvolti in un groviglio di coerenze talmente evidenti da giustificare un'indagine assai più ampia di quella svolta in questo capitolo. Forse ci sono metodi migliori su linee parecchio diverse; per esempio, la coscienza è considerata il segno distintivo dell'essere razionale, benché nel campo totale della consapevolezza, che esiste in ogni momento della coscienza, non ci sia niente di lineare e di consequenziale. La coscienza non è un processo verbale. Eppure, nei secoli di alfabetismo fonetico, abbiamo ritenuto che la catena delle dedu-

zioni fosse il segno principale della logica e della ragione. La scrittura cinese conferisce invece a ogni ideogramma un'intuizione totale dell'essere e della ragione che lascia soltanto una minima parte alla sequenza visiva come segno di sforzo mentale e di organizzazione. Nella società alfabeta occidentale è ancora plausibile ed accettabile dire che una cosa « consegue » a un'altra, come se esistesse una causa capace di determinare una sequenza del genere. È stato David Hume a dimostrare nel Settecento che in nessuna sequenza naturale e logica esiste un nesso di causalità. La sequenza è soltanto additiva, non causativa. L'argomentazione di Hume, disse Immanuel Kant, « mi ha destato dal sonno dogmatico ». Ma né Hume né Kant seppero individuare nell'invadente tecnologia dell'alfabeto la causa nascosta della fede occidentale nella « logicità » della sequenza. Oggi nell'era elettrica ci sentiamo liberi di inventare logiche non lineari come geometrie non euclidee. Persino la catena di montaggio, metodo di sequenza analitica atta a meccanizzare ogni tipo di fabbricazione e di produzione, cede ormai il passo a forme nuove.

Soltanto le culture alfabetiche hanno sinora utilizzato sequenze lineari coerenti come forme che permeano le organizzazioni psichiche e sociali. La frantumazione di ogni tipo di esperienza in unità uniformi al fine di produrre un'azione più rapida e un mutamento di forme (conoscenza applicata) è stato il segreto del potere dell'Occidente sull'uomo e sulla natura. È questa la ragione per cui i programmi industriali nel mondo occidentale sono stati involontariamente così aggressivi e i programmi militari, a loro volta, così industriali. Entrambi sono infatti determinati dall'alfabeto per quanto riguarda la tecnica di trasformazione e di controllo atta a rendere uniformi e continue tutte le situazioni. Questa procedura, già evidente persino nella fase greco-romana, s'intensificò ancora di più con l'uniformità e la ripetibilità del meccanismo gutenberghiano.

La civiltà si costruisce sull'alfabetismo, in quanto esso è il trattamento uniforme di una cultura mediante il senso visivo esteso nel tempo e nello spazio dall'alfabeto. Nelle culture tribali l'esperienza è organizzata da una vita sensoriale prevalentemente auditiva che reprime i valori visivi. L'udito, a differenza dell'occhio che è freddo e neutrale, è iperestetico, delicato

e onnicomprensivo. Le culture orali agiscono e reagiscono simultaneamente. La cultura fonetica fornisce agli uomini mezzi per reprimere i propri sentimenti e le proprie emozioni quando sono impegnati in un'azione. Agire senza reagire e senza essere coinvolto è il singolare vantaggio dell'alfabeta occidentale.

Il romanzo *The Ugly American* descrive la serie interminabile di gaffes compiute da americani civilizzati e visivi di fronte alle culture tribali e auditive dell'Oriente. In certi villaggi indiani è stato recentemente installato, come esperimento di civilizzazione dell'UNESCO, un acquedotto, con la sua organizzazione lineare di tubi. Ma gli abitanti di questi villaggi chiesero ben presto che i tubi venissero rimossi perché pensavano che l'intera vita sociale della comunità fosse stata impoverita da quando non era più necessario che tutti attingessero al pozzo comune. Per noi i tubi sono una comodità. Non li consideriamo un fatto di cultura o un prodotto dell'alfabetismo, come non pensiamo che l'alfabetismo modifichi le nostre abitudini, le nostre emozioni o le nostre percezioni. Per i popoli non alfabeti è invece assolutamente ovvio che le comodità più banali indicano mutamenti culturali radicali.

I russi, meno permeati degli americani dai modelli della cultura alfabeta, incontrano minori difficoltà nel capire gli atteggiamenti degli asiatici e nell'adeguarvisi. Per l'Occidente l'alfabetismo si traduce da tempo in tubi, prese, strade, catene di montaggio e inventari. Forse la sua più potente espressione è il sistema dei prezzi uniformi che penetra anche nei mercati più lontani ed accelera il movimento delle merci. Persino le nostre idee sulle cause e gli effetti hanno assunto da tempo la forma di cose in sequenza e successione, concetto che a ogni cultura tribale o auditiva appare molto ridicolo e che ha perduto la sua importanza primaria anche nella nuova fisica e nella nuova biologia.

Tutti gli alfabeti in uso nel mondo occidentale, da quello russo a quello dei baschi, dal portoghese al peruviano, derivano delle lettere greco-romane. Il fatto che essi scindano la vista e il suono del contenuto verbale e semantico ne fa una tecnologia estremamente radicale per la trasposizione e l'omogeneizzazione delle culture. Tutte le altre forme di scrittura sono state

poste al servizio di una sola cultura e sono servite a separarla dalle altre. Soltanto le lettere fonetiche possono essere usate per tradurre, sia pure rozzamente, i suoni di una lingua in un identico codice visivo. Recentemente il tentativo dei cinesi di tradurre in lettere fonetiche il loro linguaggio è incappato in una serie di problemi, date le grandi variazioni di toni e di significati che hanno suoni fra loro assai simili. Ciò ha portato a frammentare in polisillabi i monosillabi cinesi al fine di eliminare l'ambiguità tonale. L'alfabeto fonetico occidentale lavora adesso a trasformare le caratteristiche fondamentalmente auditive della lingua e della cultura cinese perché anche la Cina possa sviluppare quegli schemi lineari e visivi che assicurano un'unità e uniformità al lavoro e all'organizzazione dell'Occidente. Ora che la nostra cultura si sta staccando dall'era di Gutenberg, possiamo individuarne più facilmente le caratteristiche fondamentali, che sono l'omogeneità, l'uniformità e la continuità. Sono le stesse che assicurarono ai greci e ai romani un facile predominio sui barbari non alfabeti. Allora come adessa il barbaro, cioè l'uomo tribale, era ostacolato dal pluralismo culturale, dall'unicità e dalla discontinuità.

Riassumendo, la scrittura pittografica e geroglifica, usata nelle culture babilonese, maya e cinese è un'estensione del senso visivo per immagazzinare esperienze umane e renderne più rapido l'accesso. Tutte queste forme danno un'espressione pittorica a significati orali. Di conseguenza sono simili ai disegni animati e sono estremamente ingombranti, richiedendo molti segni per gli infiniti dati e le infinite operazioni della vita sociale. Viceversa l'alfabeto fonetico è riuscito con poche lettere soltanto a contenere tutte le lingue. Per arrivare a tanto è stato però necessario scindere segni e suoni dai loro significati drammatici e semantici. Nessun altro sistema di scrittura ha compiuto una simile impresa.

La stessa separazione tra vista, suono e significato che è propria dell'alfabeto fonetico si estende anche ai suoi effetti sociali e psicologici. L'uomo alfabeta subisce una menomazione della sua vita fantastica, emotiva e sensoriale, constatata molto tempo fa da Rousseau, e in seguito dai poeti e dai filosofi romantici. Oggi basta fare il nome di D.H. Lawrence per ricordare gli sforzi fatti nel Novecento al fine di superare l'uomo

alfabeta e di recuperare la « totalità » umana. L'uomo occidentale deriva dall'uso dell'alfabeto una grande dissociazione della sua sensibilità interiore, ma ne ricava anche la libertà di dissociarsi dal clan e dalla famiglia di cui fa parte. Questa libertà di crearsi una carriera individuale si manifestò nell'antichità nella vita militare. Nella Roma repubblicana i giovani capaci avevano ampie possibilità di carriera come nella Francia napoleonica, e per le stesse ragioni. Il nuovo alfabetismo aveva creato un ambiente malleabile e omogeneo nel quale la mobilità dei gruppi armati e degli individui ambiziosi era insieme una novità e un vantaggio pratico.

10 Strade e percorsi di carta

Fu solo con l'avvento del telegrafo che i messaggi poterono viaggiare più in fretta del messaggero. Prima esisteva uno stretto rapporto tra le strade e la parola scritta. Con il telegrafo l'informazione si è staccata da materie solide come la pietra e il papiro, nello stesso modo in cui il denaro si era precedentemente staccato dalle pelli, dai lingotti e dai metalli per diventare carta. Il termine « comunicazione » è stato ampiamente usato con riferimento alle strade, ai ponti, alle rotte navali, ai fiumi e ai canali, prima di trasformarsi con l'era elettronica in « movimento d'informazione ». Forse non c'è modo più adatto a definire il carattere dell'età elettrica che lo studiare prima l'idea del trasporto come comunicazione, poi il passaggio all'idea d'informazione mediante l'elettricità. La parola « metafora » deriva dal greco *metaphérein*, e significa trasportare. In questo libro ci occupiamo di tutte le forme di trasporto di merci e d'informazioni, sia come metafora sia come scambio. Ogni forma di trasporto non soltanto porta, ma traduce e trasforma il mittente, il ricevente e il messaggio. L'uso di un qualunque *medium*, o estensione dell'uomo, altera gli schemi d'interdipendenza tra le persone come altera i rapporti tra i sensi.

È un tema insistente di questo libro che tutte le tecnologie sono estensioni del nostro sistema fisico e nervoso per aumentare il potere e la velocità. Se non ci fossero questi aumenti di potere e di velocità, non ci sarebbero, o verrebbero eliminate, le nuove estensioni di noi stessi. Un simile aumento, in qualunque gruppo comunque composto, è infatti una spaccatura che provoca un mutamento dell'organizzazione. L'alterazione dei raggruppamenti sociali e la formazione di nuove comunità sono contemporanee all'accresciuta velocità del movimento dell'informazione dovuta ai messaggi cartacei e ai trasporti stradali. Questa accelerazione implica un controllo assai più gran-

de a distanze molto maggiori. In passato ha determinato la formazione dell'Impero romano e il crollo delle città-stato del mondo greco. Prima che l'uso del papiro e dell'alfabeto creassero gli incentivi per costruire strade veloci e dalla solida pavimentazione, la città murata e la città-stato erano forme naturali che potevano resistere al tempo.

Il villaggio e la città-stato sono forme che contengono tutti i bisogni e tutte le funzioni umane. Accresciuta la velocità, e intensificato di conseguenza il controllo militare a distanza, la città-stato crollò. I suoi bisogni e le sue funzioni, un tempo onnicomprensivi e autonomi, si estesero nelle attività specialistiche di un impero. L'accelerazione tende a separare le funzioni commerciali e politiche, e al di là di un certo limite diventa in qualunque sistema causa di sconvolgimento e di spaccatura. Così, quando in *A Study of History* Arnold Toynbee presenta la sua massiccia documentazione sul « crollo delle civiltà » dice per prima cosa: « Come già abbiamo osservato, uno dei segni più cospicui della disgregazione si verifica... quando una civiltà che sta disintegrandosi ottiene una proroga sottoponendosi a una forzata unificazione politica in uno stato universale. » Disgregazione e proroga sono conseguenze del sempre più rapido movimento delle informazioni portate dai corrieri su ottime strade.

L'accelerazione crea quella che certi economisti chiamano una struttura centro-marginale. Quando essa diventa troppo grande per il centro di generazione e di controllo, i pezzi cominciano a staccarsi e a creare nuovi sistemi centro-marginali autonomi. L'esempio più noto è quello delle colonie americane della Gran Bretagna. Quando le tredici colonie incominciarono ad avere un'importante vita economica e sociale, sentirono il bisogno di diventare a loro volta dei centri con i propri margini. A questo punto, come fece effettivamente la Gran Bretagna, il centro originale può fare uno sforzo più intenso per controllare i margini. Ma la lentezza dei viaggi per mare si mostrò del tutto inadeguata al mantenimento di un impero così vasto su basi esclusivamente centro-marginali. Le potenze terrestri possono attuare uno schema centro-marginale unificato più facilmente che quelle navali. La relativa lentezza dei viaggi per mare induce queste ultime a favorire la nascita di molti centri con una specie di processo di seminazione. Le potenze

navali tendono perciò a creare centri senza margini, mentre gli imperi terrestri favoriscono la struttura centro-marginale. La velocità elettrica crea centri ovunque. Su questo pianeta i margini hanno cessato di esistere.

La mancanza di omogeneità nella velocità del movimento d'informazione crea diversi modelli d'organizzazione. È quindi abbastanza prevedibile che ogni nuovo sistema per spostare informazioni altererà qualunque struttura di potere. Se il nuovo mezzo è ovunque e contemporaneamente disponibile, è possibile che la struttura cambi senza rottura. Ma dove esistono grandi discrepanze nella velocità del movimento, come tra i viaggi aerei e quelli stradali o tra il telefono e la telescrivente, all'interno delle organizzazioni nascono conflitti gravi. La metropoli del nostro tempo è diventata un banco di prova di queste discrepanze. Se l'omogeneità delle velocità fosse totale, non ci sarebbe ribellione né rottura. Fu con la stampa che per la prima volta divenne realizzabile l'unità politica attraverso l'omogeneità. Nell'antica Roma, invece, a squarciare l'opacità dei villaggi tribali o a ridurne la discontinuità, c'era soltanto il leggero manoscritto di carta; e quando cessarono i rifornimenti della carta, le strade rimasero vuote come oggi nei periodi di razionamento della benzina. Ritornò così l'antica città-stato e alla repubblica si sostituì il feudalesimo.

Sembra abbastanza ovvio che i mezzi tecnici di accelerazione debbano distruggere l'indipendenza dei villaggi e delle città-stato. Ogni volta che si verifica un'accelerazione, il nuovo potere centrale agisce in modo da omogeneizzare quante più aree marginali è possibile. Il processo che Roma compì con l'alfabeto fonetico collegato alle sue « vie di carta » si è svolto in Russia nel corso dell'ultimo secolo. E ancora oggi, dall'esempio attuale dell'Africa, possiamo constatare quanto sarà necessario trasformare visivamente la psiche umana con mezzi alfabetici, prima che si renda possibile una forma di organizzazione sociale appena omogenea. Nel mondo antico, per esempio in Assiria, questa trasformazione venne generalmente effettuata con tecnologie non alfabetiche. Ma l'alfabeto fonetico non ha rivali come agente per trasportare l'uomo dalla chiusa stanza degli echi della tribù alla neutralità del mondo visivo dell'organizzazione lineare.

La situazione dell'Africa odierna è complicata dalla tecnologia elettronica. L'uomo occidentale sta per essere de-occidentalizzato da questa nuova accelerazione, mentre l'africano sta per essere de-tribalizzato dalla nostra antica tecnologia tipografica e industriale. Se noi capissimo i nostri *media*, antichi e nuovi, sarebbe possibile programmare e sincronizzare queste confusioni e questi sconvolgimenti. Ma il successo stesso che otteniamo nello specializzare e separare le funzioni al fine di produrre un'accelerazione è anche la causa della nostra disattenzione e del fatto che non ci rendiamo conto della situazione. È sempre stato così, almeno nel mondo occidentale. Sembra che la coscienza dei limiti e delle cause della propria cultura minacci la struttura dell'ego e debba quindi essere evitata. Nietzsche diceva che la comprensione blocca l'azione, e sembra che gli uomini lo abbiano capito a giudicare da come evitano il pericolo di comprendere.

L'essenza dell'accelerazione mediante la ruota, la strada e la carta è l'estensione del potere in uno spazio sempre più omogeneo e uniforme. Di conseguenza, ci si è resi conto dell'autentico potenziale della tecnologia romana soltanto quando l'invenzione della stampa diede alla strada e alla ruota una velocità assai superiore a quella del vortice romano. Ma l'accelerazione dell'era elettronica è per l'uomo occidentale, alfabeta e lineare, sconvolgente come lo furono le « strade di carta » romane per gli abitanti dei villaggi tribali. Non è infatti una lenta esplosione dal centro ai margini, ma un'implosione improvvisa e una fusione tra spazio e funzioni. La nostra civiltà specialistica e frammentaria, con struttura centro-marginale, vede improvvisamente e spontaneamente tutti i suoi frammenti meccanizzati riorganizzarsi in un tutto organico. È questo il nuovo mondo del villaggio globale. Il villaggio, come spiega Mumford in *La città nella storia*, era arrivato a un'estensione sociale e istituzionale di tutte le facoltà dell'uomo. L'accelerazione e gli agglomerati urbani servirono soltanto a separarle l'una dall'altra in forme più specialistiche. L'era elettronica non può accettare la ridottissima marcia di una struttura centro-marginale del tipo che abbiamo conosciuto negli ultimi duemila anni del mondo occidentale. E non è una questione di valori. Se avessimo capito i *media* più antichi, come le strade e la parola scritta, e

se avessimo valutato a sufficienza i loro effetti umani, potremmo ridurre il fattore elettronico o addirittura eliminarlo dalla nostra vita. Esiste forse un esempio di cultura che abbia capito la tecnologia che ne sorreggeva la struttura e abbia voluto conservarla intatta? In questo caso si potrebbe parlare di valori o di preferenze ragionate. Ma i valori o le preferenze che derivano dalla semplice azione automatica sulla nostra vita sociale di questa o quella tecnologia non sono in grado di perpetuarsi.

Nel capitolo sulla ruota si vedrà come il trasporto senza ruote, magari mediante slitte sulla neve o nelle paludi, abbia avuto grande importanza nel periodo precedente l'invenzione della ruota stessa. Gran parte di questi trasporti venivano effettuati da animali da soma, il primo dei quali fu la donna. Comunque la massima parte dei trasporti senza ruote avvenivano per fiume o per mare, fatto di cui oggi danno ancora ampia dimostrazione la posizione e la forma delle maggiori città del mondo. Certi studiosi hanno affermato che la più antica bestia da soma usata dall'uomo era la donna perché il maschio doveva essere libero di affrontare gli impedimenti che si frapponevano sul suo cammino. Ma questa fase risale al periodo precedente l'invenzione della ruota, quando esisteva soltanto la distesa sconfinata del cacciatore e del raccoglitore di cibo. Oggi che la massima parte dei trasporti consiste nello spostamento di informazioni, ruota e strada stanno subendo una recessione ed entrando in disuso; ma a suo tempo la pressione della ruota e per la ruota rese necessario costruire strade per ospitarla. I villaggi avevano creato l'impulso allo scambio e al crescente afflusso di materie prime e prodotti agricoli ai centri di trasformazione, dove esistevano una divisione della mano d'opera e artigiani specializzati. Il miglioramento della ruota e della strada crearono tra città a campagna un rapporto reciproco sempre più intenso di dare e avere. È un processo al quale abbiamo assistito in questo secolo con l'avvento dell'automobile. Il grande miglioramento delle strade ha avvicinato sempre più la città alla campagna. Quando la gente ha incominciato a parlare di « una gita in campagna », la strada è diventata un sostituto della campagna. Con l'autostrada si è poi trasformata in un muro tra la campagna e l'uomo. È seguita poi la fase dell'autostrada come città, una città che si estende ininterrotta da un'estremità

all'altra del continente, dissolvendo tutte le città precedenti in quegli informi agglomerati che affliggono oggi i loro abitanti.

Con il trasporto aereo si determina un ulteriore sconvolgimento dell'antico complesso città-campagna instauratosi con la strada e la ruota. Dopo l'avvento e la larga applicazione dell'aeroplano, le città cominciano ad avere, con i bisogni dell'uomo, lo stesso tenue rapporto che hanno i musei. Sono diventate corridoi di bacheche, echeggianti le forme in via di sparizione delle catene di montaggio industriali. A questo punto la strada è usata sempre meno per viaggiare e sempre più per svagarsi. Il viaggiatore si rivolge alle linee aeree e cessa quindi di fare esperienza dell'atto di viaggiare. Come una volta si diceva che un transatlantico equivaleva a un albergo di una grande città, così oggi, per quanto riguarda il viaggio come esperienza, l'utente del *jet*, sorvoli Tokyo o New York, potrebbe trovarsi ugualmente in un bar. Incomincerà a viaggiare soltanto dopo l'atterraggio.

Intanto la campagna, orientata e plasmata dall'aereo, dall'autostrada e dalla raccolta delle informazioni mediante l'elettricità, tende a ridiventare quella superficie senza sentieri che era prima dell'avvento della ruota. I *beatnik* si raccolgono sulle sabbie per meditare l'*haiku*.

I principali elementi d'impatto dei *media* sulle forme sociali esistenti sono l'accelerazione e lo sconvolgimento. L'accelerazione tende oggi alla totalità, e di conseguenza a distruggere l'idea dello spazio come fattore principale delle organizzazioni sociali. Secondo Toynbee è essa a trasformare i problemi fisici in problemi morali; egli cita l'antica strada affollata di calessi, carri e ricsciò dove abbondavano le piccole seccature ma erano anche assai minori i pericoli. In seguito, man mano che aumenta il potere delle forze che stimolano il traffico, non esiste più il problema fisico di portare e trasportare, ma esso si trasforma in problema psicologico in quanto l'annichilimento dello spazio provoca facilmente anche quello dei viaggiatori. È un principio valido per lo studio di tutti i *media*. L'accelerazione tende a migliorare tutti i mezzi di scambio e di associazione umana. Ma la velocità accentua i problemi di forma e di struttura. Le organizzazioni esistenti non conoscevano queste velocità, e di conseguenza gli uomini man mano che cerca-

no di adattare le vecchie forme fisiche al nuovo e più rapido movimento constatano un inaridimento dei valori della vita. Non sono però problemi nuovi. Il primo atto di Giulio Cesare appena arrivato al potere fu di limitare i movimenti notturni dei veicoli a ruote nella città di Roma per permettere alla gente di dormire. E nel periodo rinascimentale il miglioramento dei trasporti trasformò in *slums* i quartieri della città murata medievale.

Prima della grande diffusione del potere permessa dall'alfabeto e dal papiro, gli stessi tentativi dei re per allargare in termini spaziali la loro sovranità incontravano l'opposizione della burocrazia sacerdotale. I loro *media* complessi e ingombranti, cioè le iscrizioni su pietra, facevano sì che per questi statici monopoli un impero troppo esteso costituisse un pericolo. Le lotte tra coloro che esercitavano il potere sui cuori degli uomini e coloro che cercavano di controllare le risorse materiali delle nazioni non furono limitate a un solo luogo e a una sola epoca. Nell'Antico Testamento si racconta una lotta di questo tipo in quel passo del libro di Samuele (I, VIII) nel quale i figli di Israele chiedono al profeta di dar loro un re. Samuele spiega allora la natura della sovranità regia contrapposta a quella della sovranità sacerdotale:

> Questo sarà il sistema del re che regnerà sopra di voi: egli prenderà i vostri figli e li designerà per i suoi carri; ed essi correranno davanti ai suoi carri;
> e li nominerà capitani di migliaia e capitani di cinquantine; e alcuni li manderà ad arare la sua terra e a mietere il suo raccolto, e a fare i suoi strumenti di guerra e gli arnesi dei suoi carri.
> E prenderà le vostre figlie per farne delle pasticciere, delle cuoche e delle fornaie,
> E prenderà i vostri campi, i vostri vigneti, i vostri oliveti, anche i migliori, e li darà ai suoi servitori.

Paradossalmente l'effetto della ruota e della carta nell'organizzazione delle nuove strutture del potere non fu il decentramento ma la concentrazione. L'accelerazione delle comunicazioni permette sempre all'autorità centrale di estendere le proprie operazioni a margini più lontani. L'introduzione dell'alfabeto e del papiro impose la necessità di addestrare come scri-

vani e amministratori un numero assai maggiore di persone. Tuttavia la conseguente estensione dell'omogeneizzazione e dell'addestramento uniforme non ebbe grande importanza né nel mondo antico né in quello medievale. Soltanto nel Rinascimento, con la meccanizzazione della scrittura divenne possibile l'affermazione di un potere intensamente unificato e centralizzato. Poiché questo processo è ancora in corso, dovrebbe essere facile per noi capire che già negli eserciti d'Egitto e di Roma si verificò una sorta di democratizzazione determinata da un'istruzione tecnologica uniforme. Erano offerte possibilità di carriera alle persone dotate di talento e con una preparazione di tipo alfabetico. Nel capitolo sulla parola scritta abbiamo visto come la scrittura fonetica trasportò l'uomo tribale in un mondo visivo e lo invitò a organizzare visivamente lo spazio. Ai gruppi sacerdotali dei templi interessavano più i documenti del passato o il controllo dello spazio invisibile interno che la conquista militare. Ci fu di conseguenza uno scontro tra i preti, monopolizzatori della conoscenza e coloro che volevano applicarla per accrescere le loro conquiste e il loro potere. (È lo stesso scontro che avviene oggi tra l'università e il mondo dell'industria.) Furono queste rivalità che suggerirono a Tolomeo II di creare la grande biblioteca d'Alessandria centro del potere imperiale. L'enorme *staff* di impiegati e di scribi cui erano affidati compiti specialistici era una forza antitetica alla classe sacerdotale egiziana e aveva lo stesso peso. La biblioteca poteva giovare all'organizzazione politica dell'impero in un modo che non presentava alcun interesse per i preti. Si riscontra oggi un'analoga rivalità tra gli scienziati atomici e coloro ai quali interessa soprattutto il potere.

Se teniamo presente che la città nacque come agglomerato di profughi dai villaggi minacciati, ci sarà più facile comprendere come queste moltitudini di fuggiaschi braccati abbiano potuto dilagare in un impero. La città-stato non era la soluzione per un pacifico progresso commerciale ma un ammassamento per ragioni di sicurezza di fronte all'anarchia e alla dissoluzione. La città-stato greca fu quindi una forma tribale di una comunità inclusiva e integrale, assai diversa dalle città specialistiche nate come estensioni dell'espansione militare romana. Le città-stato greche finirono per disgregarsi sotto l'azione del

commercio specialistico e di quella separazione delle funzioni di cui parla Mumford nella *Città nella storia*. Le città romane nacquero come operazioni specialistiche del potere centrale. Le città greche morirono per questa stessa ragione.

Quando una città si assume il commercio di una zona agricola, istituisce immediatamente con essa un rapporto centro-marginale. Questo rapporto consiste nel prendere dalla campagna materie prime e prodotti grezzi in cambio dei prodotti specialistici dell'artigiano. D'altro canto quando la stessa città tenta di imbarcarsi nei traffici d'oltremare, le è più naturale « seminare » un'altra città centro, come facevano i greci, anziché considerare le terre d'oltremare un margine specializzato o una fonte di materie prime.

Un breve riassunto dei mutamenti strutturali nell'organizzazione dello spazio causati dalla ruota, dalla strada e dal papiro potrebbe essere questo: sorse dapprima il villaggio, dove non esisteva alcuna di queste estensioni di gruppo del corpo fisico. Tuttavia era già una comunità diversa da quelle dei cacciatori e dei pescatori, perché i suoi componenti potevano essere sedentari e incominciare una suddivisione del lavoro e delle funzioni. Il fatto che fossero radunati era già una forma di accelerazione delle attività umane che forniva impulso a un'ulteriore separazione e specializzazione dell'azione. Sono le stesse condizioni dell'estensione del piede nella ruota al fine di accelerare la produzione e gli scambi. Sono anche le condizioni per intensificare i conflitti e le rotture all'interno della comunità e mandare uomini ad ammassarsi in agglomerati sempre più vasti onde resistere alle attività accelerate di altre comunità. I villaggi si raccolgono nella città-stato per meglio resistere e per avere sicurezza e protezione.

Il villaggio aveva istituzionalizzato tutte le funzioni umane in forme di bassa intensità. In tal modo ognuno poteva svolgere più funzioni. La partecipazione era alta e l'organizzazione bassa: è la formula della stabilità in qualunque tipo di organizzazione. Tuttavia l'allargamento delle forme del villaggio nella città-stato richiese un'intensità maggiore e provocò inevitabilmente la separazione delle funzioni per tener testa alla nuova intensità e alla nuova competizione. Tutti gli abitanti del villaggio avevano partecipato a quei riti stagionali che nel-

la città assunsero la forma specialistica del dramma greco. Mumford, nella *Città nella storia*, sostiene che « la misura del villaggio prevalse nell'evoluzione delle città greche sino al quarto secolo ». È questa estensione e trasposizione degli organi umani nel modello del villaggio, senza smarrimento dell'unità fisica che, secondo Mumford, vale come criterio di valutazione per qualsiasi forma di città in qualunque epoca e in qualunque ambiente geografico. A questo rapporto biologico con l'ambiente creato dall'uomo si torna ad aspirare oggi nell'era elettrica. E sembra molto strano che nei secoli meccanici l'idea delle « proporzioni umane » non abbia praticamente esercitato alcuna attrattiva.

La tendenza naturale di una comunità ingrandita nella città è di aumentare l'intensità e di accelerare tutte le funzioni, la parola, le arti, la moneta o gli scambi. Ciò implica a sua volta un'inevitabile estensione di queste azioni mediante una suddivisione o, che è la stessa cosa, mediante invenzioni nuove. Così, benché la città sia nata come una sorta di pelle protettiva o di scudo, l'uomo pagò questo stato di protezione con un'intensificazione massima della lotta all'interno delle mura. I giochi bellici, come quelli descritti da Erodoto, nascevano come bagni di sangue rituali tra i membri della cittadinanza. Il rostro, i tribunali e la piazza del mercato acquistarono quell'immagine intensa di competizione separativa che oggi va sotto il nome di « corsa al successo ». Tuttavia fu in risposta a queste irritazioni che l'uomo produsse come revulsivi le sue maggiori invenzioni. Esse erano estensioni di se stesso mediante la concentrazione della fatica e ricette con le quali si sperava di neutralizzare il dolore. La parola greca *ponos*, cioè fatica, era usata da Ippocrate, padre della medicina, per descrivere la lotta del corpo malato. Oggi questa idea ha assunto il nome di « omeostasi », che è l'equilibrio come strategia dell'istinto di conservazione dell'individuo. Tutte le organizzazioni, in particolare quelle biologiche, lottano per rimanere interiormente stabili in mezzo alle variazioni dei traumi e dei mutamenti esteriori. L'ambiente sociale creato dall'uomo come estensione del suo corpo fisico non è un'eccezione. La città, in quanto espressione di una politica del corpo, risponde alle nuove irritazioni con nuove estensioni ingegnose, sempre nel tentativo di

raggiungere la continuità, l'equilibrio, l'omeostasi.

La città, sorta a fini di protezione, generò inaspettatamente violente intensità e nuove energie ibride nate dallo scambio accelerato tra funzioni e conoscenza. Sfociò insomma nell'aggressione. La paura del villaggio, seguita dalla resistenza nella città, si dilatò nella spossatezza e nell'inerzia dell'impero. Queste tre fasi della malattia e della sindrome d'irritazione erano considerate, da coloro che le vivevano, normali espressioni fisiche del ricupero revulsivo dalla malattia.

La terza fase della lotta per l'equilibrio tra le forze interne della città assunse la forma dell'impero, cioè dello stato universale, che generò nuove estensioni dei sensi umani: la ruota, la strada e l'alfabeto. Possiamo ben comprendere gli intenti di coloro che videro a suo tempo in questi strumenti mezzi provvidenziali per instaurare l'ordine in lontani territori turbolenti e anarchici. Questi mezzi potevano apparire come una sorta di nobile « aiuto internazionale » capace di estendere i benefici del centro ai margini barbarici. Oggi, per esempio, sappiamo ancora poco o niente delle implicazioni politiche del Telstar. Proiettando esteriormente consimili satelliti come estensioni del nostro sistema nervoso, provochiamo una reazione automatica in tutti gli organi implicati nella « politica corporea » dell'umanità. Ora la nuova intensa vicinanza imposta dal Telstar esige una radicale riorganizzazione di tutti gli organi per conservare la possibilità di sopravvivere e l'equilibrio. Più presto di quanto non si creda verranno a esserne influenzati i processi dell'insegnamento e dell'apprendimento di ogni bambino. E in tutte le decisioni industriali e finanziarie assumerà nuovo peso il fattore tempo. Inaspettatamente appariranno tra i popoli nuovi vortici di potere.

La maturazione della città coincide con lo sviluppo della scrittura, in particolare della scrittura fonetica, cioè di quella forma specialistica che stabilisce una divisione tra vista e suono. Con questo strumento Roma riuscì a ridurre le aree tribali in un certo ordine visivo. Perché gli effetti dell'alfabetismo fonetico venissero accolti non occorrevano persuasioni o lusinghe. Questa tecnologia, che traspone il sonoro mondo tribale nella linearità e nella visualità euclidee procede automaticamente. Le strade romane erano uniformi e ripetibili ovunque.

Ma, venuti meno i rifornimenti di papiro il traffico rotabile s'interruppe anche su queste strade. La mancanza di papiro, dovuta al distacco dell'Egitto da Roma, portò al declino della burocrazia e della stessa organizzazione militare. Così il mondo medievale crebbe senza strade uniformi, né città, né burocrazie, e combatté la ruota, come forme urbane più recenti avrebbero combattuto la ferrovia e come noi oggi combattiamo l'automobile. La nuova velocità e il nuovo potere infatti non sono mai compatibili con le organizzazioni sociali e spaziali esistenti.

Scrivendo dei nuovi viali diritti delle città secentesche, Mumford sottolinea un fattore presente anche nella città romana e nel suo traffico rotabile: cioè la necessità di strade larghe e diritte per accelerare i movimenti militari e per esprimere il fasto e la solennità del potere. Nel mondo romano l'esercito era la forza-lavoro di un processo meccanizzato per creare ricchezza. Costituita di soldati come parti uniformi e sostituibili, la macchina militare romana fabbricava e smerciava prodotti, un po' come l'industria nelle prime fasi della sua rivoluzione. Il commercio seguiva le legioni. Non solo, ma le legioni stesse erano la macchina industriale, e molte delle nuove città erano come nuove fabbriche, aventi come personale militari addestrati in modo uniforme. Con la diffusione dell'alfabetismo seguita all'invenzione della stampa, il rapporto fra il soldato in uniforme e l'operaio della fabbrica divenne meno evidente. Ma fu ancora chiaro negli eserciti napoleonici. Napoleone, con le sue armate di cittadini, fu l'epitome della rivoluzione industriale, che raggiungeva con lui nuove regioni da tempo isolate.

L'esercito romano, come forza mobile per la creazione di ricchezza industriale, creò inoltre un vasto pubblico di consumatori nelle città. La divisione del lavoro crea sempre una separazione tra produttore e consumatore, per il fatto che tende a separare il luogo di lavoro dallo spazio residenziale. Prima della burocrazia alfabeta dei romani, il mondo non aveva mai visto nulla di paragonabile ai consumatori specialistici di Roma. Questo fenomeno venne istituzionalizzato nel personaggio del cosiddetto parassita e nell'istituzione sociale dei giochi gladiatori (*Panem et circenses*). La spugna privata e quella collettiva, protese entrambe verso le loro razioni di sensazione,

arrivarono a precisarsi con una orribile evidenza che corrispondeva al brutale potere della predatoria macchina militare.

Quando gli arabi troncarono i rifornimenti di papiro, il Mediterraneo, che per molto tempo era stato un lago romano, divenne un lago musulmano e il centro romano crollò. Quelli che erano stati i margini di una struttura centro-marginale divennero centri indipendenti con una nuova base strutturale di tipo feudale. Il centro romano crollò nel v secolo d.C. mentre ruota, strada e carta si riducevano a uno spettrale paradigma dell'antico potere.

Il papiro non tornò più. Bisanzio e i centri medievali si servirono soprattutto della pergamena, che era però un materiale troppo raro e costoso per accelerare il commercio o anche l'istruzione. Fu la carta arrivata a poco a poco dalla Cina in Europa attraverso il Vicino Oriente che, a partire dall'XI secolo, diede inizio a un costante processo di accelerazione dell'istruzione e del commercio e servì da base al « proto-rinascimento del XII secolo » rendendo sempre più popolari le incisioni e ponendo infine le basi per l'invenzione della stampa a caratteri mobili: invenzione realizzata, come è noto, nel secolo quindicesimo, ad opera di Johann Gutenberg.

Quando cominciò a svilupparsi tutto un movimento di informazioni in forma stampata, dopo mille anni di stasi, riacquistarono importanza la ruota e la strada. In Inghilterra le pressioni della stampa provocarono nel Settecento la costruzione di strade dalla superficie dura con tutta la riorganizzazione demografica e industriale che doveva conseguirne. La stampa, cioè la scrittura meccanizzata, produsse una separazione e un'estensione delle funzioni umane inimmaginabili persino nell'epoca romana. Era quindi ben naturale che il grande aumento di velocità della ruota, sulla strada come nella fabbrica, dovesse essere messo in rapporto con l'alfabeto, che aveva svolto a suo tempo un analogo lavoro di accelerazione e specializzazione nel mondo antico. La velocità, almeno nei limiti relativamente bassi dell'ordine meccanico, opera sempre per separare, estendere e amplificare le funzioni del corpo. Persino l'apprendimento specialistico a livello d'istruzione superiore procede ignorando le interdipendenze, perché una consapevolezza troppo complessa rallenta il raggiungimento della specializzazione.

Le strade di posta inglesi erano in massima parte pagate dai giornali. Il rapido incremento del traffico determinò la nascita della ferrovia che introduceva una forma di ruota più specializzata di quella in funzione sulla strada. La storia dell'America moderna, iniziata con la scoperta del bianco da parte degli indiani, come disse giustamente un umorista, è passata rapidamente dall'esplorazione mediante la canoa allo sviluppo mediante la ferrovia. Per tre secoli l'Europa investì capitali in America per ricavarne pesci e pellicce. La goletta da pesca e la canoa precedettero la strada come segni dell'organizzazione spaziale dell'America settentrionale. Gli europei che investivano nel traffico delle pellicce non volevano naturalmente che le trappole venissero divelte dai Tom Sawyer e dagli Huck Finn. E combatterono quegli agrimensori e quei coloni, come Washington e Jefferson, che non volevano assolutamente pensare in termini di visoni. Nella Guerra di indipendenza ebbero insomma parte importantissima le rivalità dei *media* e delle merci. Ogni nuovo *medium* sconvolge con la sua accelerazione la vita e gli investimenti di intere comunità. Fu la ferrovia che elevò l'arte bellica a un'intensità senza precedenti, facendo della guerra di secessione americana il primo grande conflitto combattuto con i treni, studiato e ammirato da tutti gli stati maggiori europei che non avevano ancora avuto modo di servirsi delle ferrovie per uno spargimento di sangue su vasta scala.

La guerra è sempre un mutamento tecnologico accelerato. Nasce da qualche notevole squilibrio tra le strutture esistenti, determinato da una diversità nel ritmo dello sviluppo. La Germania, arrivata assai tardi all'industrializzazione e all'unificazione, era rimasta esclusa per molti anni dalla corsa alle materie prime e alle colonie. Come le guerre napoleoniche furono sul piano tecnologico un tentativo della Francia di mettersi alla pari con l'Inghilterra, così la prima guerra mondiale fu un capitolo molto importante del processo d'industrializzazione della Germania e degli Stati Uniti. Come aveva dimostrato a suo tempo Roma e dimostra oggi la Russia, il militarismo è la strada principale per l'educazione tecnologica e l'accelerazione delle regioni arretrate.

Alla guerra anglo-americana del 1812 seguì un entusiasmo

quasi unanime per il miglioramento delle strade. Il blocco della costa atlantica aveva costretto a puntare come mai in precedenza sui trasporti via terra, sottolineando così i difetti delle strade già esistenti. La guerra è certamente una forma di sottolineatura che presenta molti argomenti efficaci all'attenzione di una società in ritardo. Nella caldissima pace seguita al secondo conflitto mondiale si è invece riconosciuta l'inadeguatezza delle strade della mente. Dopo lo Sputnik molti hanno manifestato la propria insoddisfazione per i nostri metodi d'insegnamento; esattamente con lo stesso spirito durante la guerra del 1812 altri si erano lamentati per la condizione delle strade.

Adesso che l'uomo ha esteso il suo sistema nervoso centrale mediante la tecnologia elettrica, il campo di battaglia, nella guerra come negli affari, è divenuto il processo per la creazione e la frantumazione delle immagini. Sino all'era elettrica l'istruzione superiore era stata un privilegio e un lusso delle classi agiate; adesso è divenuta una necessità per produrre e sopravvivere. Quando il traffico più importante è quello delle informazioni, il bisogno di conoscenze avanzate si impone persino alle persone più legate alla routine. Questo improvviso ingresso dell'istruzione universitaria nella piazza del mercato ha tutti i caratteri del classico capovolgimento e ha ovviamente provocato le più grasse risate nel mondo accademico. L'ilarità è però destinata a spegnersi man mano che le poltrone dei dirigenti vengono occupate da dottori in filosofia.

Per meglio intendere i modi in cui l'accelerazione della ruota, della strada e della carta modificò la gente e gli ambienti nei quali viveva, ricordiamo alcuni esempi citati da Oscar Handlin nel suo studio *Boston's Immigrants*. Nel 1790, egli dice, Boston era un'unità compatta dove operai e commercianti vivevano gli uni sotto gli occhi degli altri, e non esisteva quindi una tendenza a creare quartieri residenziali su basi classiste. « Ma nella misura in cui la città si estese e divennero più accessibili le zone periferiche, iniziò un processo di decentramento e insieme di localizzazione in aree separate. » In questa frase si riassume il tema di questo capitolo. Essa può essere generalizzata in modo da includere l'arte della scrittura: « Man mano che le conoscenze si estesero e divennero più accessibili, grazie alla forma alfabetica, esse si localizzarono e si suddivi-

sero in specializzazioni. » Sino alla vigilia dell'elettrificazione, ogni aumento di velocità produsse divisione di funzioni, di classi sociali e di conoscenze.

Ma alla velocità elettrica tutto questo si capovolge. All'esplosione e all'espansione meccanica si sostituiscono l'implosione e la contrazione. Applicata al potere, la formula di Handlin diventa: « Man mano che il potere crebbe e le zone periferiche gli divennero più accessibili, esso fu localizzato in impieghi e funzioni assegnati secondo criteri particolari. » In questa formula è il principio dell'accelerazione dell'organizzazione umana a tutti i livelli. Ma si riferisce particolarmente a quelle estensioni dei nostri corpi che sono la strada, la ruota e i messaggi su carta. Adesso che con la tecnologia elettrica abbiamo esteso non solo i nostri organi fisici ma persino il sistema nervoso, non vale più il principio dello specialismo e della divisione come fattore di velocità. Quando l'informazione si sposta alla velocità dei segnali del nostro sistema nervoso, l'uomo non può che considerare antiquate tutte le precedenti forme di accelerazione, come la strada e la ferrovia. Ciò che emerge è un campo totale di consapevolezza. I vecchi schemi dell'adattamento psichico e sociale non contano più nulla.

Sin verso il 1820, ci racconta Handlin, i bostoniani andavano a piedi o si servivano di veicoli privati. I tram a cavalli furono introdotti nel 1826 e servirono ad accelerare ed estendere moltissimo la vita economica. Intanto in Inghilterra l'accelerazione dell'industria si era estesa alle regioni rurali, allontanando molta molta gente dai campi e aumentando il ritmo dell'immigrazione. Il trasporto per mare degli emigranti diventò assai redditizio e provocò una grande accelerazione dei trasporti oceanici. Il governo britannico, per esempio, sovvenzionava la compagnia di navigazione Cunard per assicurarsi rapide comunicazioni con le colonie. E ben presto anche le ferrovie si associarono alla Cunard per portare nelle regioni interne posta e immigranti.

L'America creò una vasta rete di canali e di battelli fluviali, che tuttavia mal si adattavano alle ruote sempre più rapide della nuova produzione industriale. La ferrovia era necessaria sia per poter tener testa alla produzione meccanizzata sia per coprire le grandi distanze del continente. La ferrovia a va-

pore si dimostrò una delle più rivoluzionarie estensioni dei nostri corpi, creando un nuovo centralismo politico e una nuova forma e dimensione urbana. È alla ferrovia che la città americana deve la sua pianta astratta a griglia e la separazione non organica tra produzione, consumo e residenza. Ed è stata l'automobile a sovvertire la forma astratta della città industriale, mescolando le sue funzioni al punto da frustrare e sconcertare sia l'urbanistica sia il cittadino. L'aeroplano non fece che completare la confusione accrescendo la mobilità dell'individuo al punto da rendere irrilevante lo stesso spazio urbano. Tale spazio è irrilevante anche per quanto concerne telefono, telegrafo, radio e televisione. E altrettanto irrilevante per queste forme elettriche è ciò che gli urbanisti, quando discutono di spazi urbani, chiamano « la misura umana ». Le nostre estensioni elettriche scavalcano lo spazio e il tempo e creano problemi di coinvolgimento e di organizzazione per i quali non esistono precedenti. Ci potrà accadere di sospirare con nostalgia rievocando i giorni semplici dell'automobile e dell'autostrada.

11 Numero. Profilo della folla

Hitler provava un orrore particolare per il trattato di Versailles perché aveva ridotto al minimo l'organizzazione militare tedesca. A partire dal 1870 i membri sbatti-tacchi dell'esercito erano divenuti il nuovo simbolo dell'unità tribale e del potere. In Inghilterra e in America lo stesso senso di *grandeur* di tipo fondamentalmente numerico era associato al crescente rendimento dell'industria e alle statistiche della ricchezza e della produzione. Le semplici grandezze numeriche riferite al denaro e alle masse, nel determinare spinte dinamiche verso lo sviluppo e l'accrescimento, sono dotate di un misterioso potere. Elias Canetti in *Crowds and Power* illustra il legame profondo tra l'inflazione monetaria e il comportamento della folla. Egli appare sconcertato dalla diffusa e pervicace incapacità di prendere in esame l'inflazione come fenomeno di folla, tenuto conto dell'importanza dei suoi effetti sul mondo moderno. La spinta verso un sviluppo illimitato, insita in ogni tipo di folla, di gruppo o di orda, sembrerebbe creare un collagemento tra l'inflazione economica e quella demografica.

A teatro, a un ballo, alla partita, in chiesa, ogni individuo gode della presenza di tutti gli altri. Il piacere di essere tra la gente esprime il senso di gioia per la moltiplicazione dei numeri, considerato a lungo con sospetto dai membri alfabeti della società occidentale.

In questa società, la separazione dell'individuo dal gruppo nello spazio (*privacy*), nel pensiero (« punto di vista personale ») e nel lavoro (specializzazione) ha avuto l'appoggio tecnologico e culturale dell'alfabetismo e della sua galassia di istituzioni industriali e politiche frammentarie. Ma il potere, proprio della parola stampata, di creare l'uomo sociale « omogeneizzato » è aumentato di continuo sino a creare il paradosso della « mentalità di massa » e del militarismo di massa. Spinte a un

estremo di meccanizzazione, le lettere hanno spesso dato l'impressione di produrre effetti contrari alla civiltà, proprio come in tempi più antichi erano stati i numeri a iniziare la frantumazione dell'unità tribale, come risulta dal Vecchio Testamento: « E Satana si levò contro Israele e spinse Davide a contare Israele. » Le lettere fonetiche e i numeri furono i primi mezzi per la frammentazione e la detribalizzazione dell'uomo.

In tutta la storia d'Occidente, siamo stati giustamente abituati a vedere nelle lettere la fonte della civiltà e nelle nostre letterature il segno caratteristico del progresso civile. Ma in tutto questo cammino siamo stati accompagnati dall'ombra del numero, cioè dal linguaggio della scienza. Isolato, il numero è misterioso come la scrittura, ma visto come estensione dei nostri corpi fisici diventa abbastanza intelligibile. Mentre la scrittura è un'estensione e una separazione del nostro senso più neutro e oggettivo, quello della vista, il numero è un'estensione e una separazione della nostra attività più intima e in più stretto rapporto con le altre, cioè del senso del tatto.

Questa facoltà del tatto, che i greci chiamavano senso « aptico », venne popolarizzata nella Germania degli anni venti dal programma d'educazione dei sensi varato dal Bauhaus attraverso l'opera di Paul Klee, di Walter Gropius e di moltri altri. Il tatto, in quanto offre una specie di sistema nervoso o d'unità organica nell'opera d'arte, ha ossessionato gli artisti sin dal tempo di Cézanne. È ormai più di un secolo che essi cercano di rispondere alla sfida dell'età elettrica investendo il senso tattile della funzione di un sistema nervoso per unificare tutti gli altri. Paradossalmente ciò è stato raggiunto dall'« arte astratta » che presenta come opera d'arte un sistema nervoso centrale, anziché l'involucro convenzionale dell'antica immagine pittorica. Per tutti è divenuto sempre più chiaro che il senso del tatto è necessario a un'esistenza integrale. È per conservarlo che si batte l'individuo privo di peso nella capsula spaziale. Le tecnologie meccaniche per estendere e separare le funzioni delle nostre persone fisiche ci hanno avvicinato a uno stato di disintegrazione isolandoci dal contatto con noi stessi. Può darsi che nella nostra vita interiore il senso del tatto sia costituito dal rapporto reciproco tra tutti i sensi. Che sia non soltanto un contatto epidermico con le cose, ma la vita stessa delle cose

nella mente? I greci avevano un concetto di « consenso » come facoltà del « senso comune » di trasporre ogni senso in un altro e di assicurare all'uomo la consapevolezza. Oggi che la tecnologia ci ha permesso di estendere tutte le parti del nostro corpo e i nostri sensi, siamo ossessionati dal bisogno di un consenso esterno della tecnologia e dell'esperienza che sollevi le nostre vite al livello di un consenso su scala mondiale. Una volta raggiunta una frammentazione estesa al mondo intero, non è innaturale pensare a un'integrazione negli stessi termini. Questa universalità della coscienza era stata sognata da Dante il quale credeva che gli uomini sarebbero rimasti soltanto dei frammenti sconnessi fin quando non si fossero uniti in una coscienza onnicomprensiva. Ma ciò che abbiamo oggi non è una coscienza sociale elettricamente ordinata, bensì una subcoscienza individuale o un « punto di vista » individuale rigorosamente determinato dalla vecchia tecnologia meccanica. È una conseguenza ben naturale di un ritardo o di un conflitto culturale in un mondo sospeso a metà tra due tecnologie.

Il mondo antico associava magicamente il numero alle proprietà delle cose fisiche e alle loro cause necessarie, allo stesso modo in cui la scienza ha cercato sino a epoca recente di ridurre tutti gli oggetti a quantità numeriche. Comunque in tutte queste manifestazioni sembra che i numeri abbiano una risonanza auditiva e ripetitiva nonché una dimensione tattile.

È la sua natura che spiega la capacità del numero di creare l'effetto di un'icona cioè di un'immagine compressa e inclusiva. Così è usato nelle cronache dei giornali e delle riviste con notizie come: « Il ciclista John Jameson, 12 anni, si scontra con un autobus. » o « William Samson, 51 anni, è il nuovo vicepresidente per il reparto scope. » La pratica ha insegnato ai giornalisti il potere iconico del numero.

Dai tempi di Henri Bergson e del gruppo del Bauhaus, per non parlare di Jung e di Freud, si è incominciato a studiare e a seguire con entusiasmo i valori non alfabeti e persino anti alfabeti dell'uomo tribale. Per molti artisti e intellettuali europei il jazz divenne uno dei luoghi di raccolta nella ricerca dell'immagine romantica integrale. L'entusiasmo acritico dell'intellettuale europeo per la cultura tribale appare dall'esclamazione dell'architetto Le Corbusier la prima volta che vide

Manhattan: « È il jazz-hot nella pietra. » E appare anche dal resoconto della visita dell'artista Moholy-Nagy a un *night-club* di San Francisco nel 1940. Un complesso negro stava suonando con ardore e allegria. Improvvisamente uno dei musicisti disse, cantando: « un milione e tre » e un altro gli rispose: « un milione e sette e mezzo ». Poi un terzo gridò: « undici » e un quarto: « ventuno ». Dopo di che, « tra gaie risate e canti stridenti i numeri invasero il locale ».

Moholy-Nagy osserva che, per gli europei, l'America sembra un paese di astrazioni, nel quale i numeri hanno assunto un'esistenza autonoma in espressioni come *5 and 10* [un tipo di grande magazzino economico], *7 Up* [una bibita analcolica] o *behind the 8 ball* [un'espressione del gergo dei giocatori di biliardo che significa essere sfortunati o comunque nei guai]. Forse è l'eco di una cultura industriale che dipende in gran parte da prezzi, statistiche e dati. Prendete ad esempio l'espressione 36-24-36 [misura, in pollici, della bellezza muliebre]. I numeri non potrebbero essere più sensualmente tattili di quando vengono mormorati come formula magica per la figura femminile mentre la mano aptica traccia un disegno nell'aria.

Baudelaire aveva intuito esattamente la natura del numero in quanto specie di mano tattile o di sistema nervoso capace di stabilire un rapporto tra unità separate, quando disse che « il numero è nell'individuo. L'intossicazione è un numero ». Ciò spiega perché « il piacere di trovarsi in mezzo a una folla è l'espressione misteriosa della gioia per la moltiplicazione dei numeri ». Il numero insomma non è soltanto auditivo e risonante come la parola parlata, ma ha origine dal senso del tatto e ne è un'estensione. L'aggregazione statistica, o l'ammasso dei numeri, produce quelle incisioni rupestri o pitture con le dita dei tempi moderni che sono i diagrammi degli statistici. In ogni senso, l'ammassamento statistico dei numeri porta all'uomo un nuovo afflusso di intuizione primitiva e di magica consapevolezza subconscia; sia che si rivolga al gusto o al sentimento dell'opinione pubblica: « Vi sentite più soddisfatti quando usate marche molto note. »

Come il denaro, gli orologi e tutte le altre forme di misurazione, anche i numeri acquistarono una vita e un'intensità autonome con lo sviluppo dell'alfabetismo. Le società non alfa-

bete non ne facevano grande uso e oggi il calcolatore numerico, che non è alfabeta, sostituisce alle cifre il « sì » e il « no ». Perché di fatto l'era elettrica riporta i numeri a un'unità, in bene o in male, con l'esperienza visiva e auditiva.

Il declino dell'occidente di Oswald Spengler nasceva in buona parte dalla sua preoccupazione per la nuova matematica. Le geometrie non euclidee e la sempre maggiore importanza delle funzioni nella teoria dei numeri gli sembravano segnare la fine dell'uomo occidentale. Non aveva capito che l'invenzione dello spazio euclideo era stata soltanto una conseguenza diretta dell'azione dell'alfabeto fonetico sui sensi umani. Né si era accorto che il numero è un'estensione del corpo fisico dell'uomo, e precisamente del senso del tatto. La « infinità dei processi funzionali » nei quali Spengler vedeva cupamente dissolversi il numero e la geometria tradizionali è l'estensione del nostro sistema nervoso centrale nelle tecnologie elettriche. Non dobbiamo provare gratitudine per scrittori apocalittici come lui che guardano alle nostre tecnologie come a entità extraterrestri giunte dallo spazio. Gli Spengler sono uomini in estasi tribale che sognano di reimmergersi nell'inconscio collettivo e nell'intossicazione del numero. In India l'idea del *darshan* – l'esperienza mistica del trovarsi in mezzo a un'immensa folla – è all'estremo opposto dell'idea occidentale dei valori consci.

Le più primitive tribù africane e australiane, come pure gli odierni eschimesi, non sanno contare neanche sulle dita e non conoscono serie di numeri. Hanno invece un sistema binario di numeri indipendenti per indicare « uno » e « due », più altri numeri compositi che possono giungere fino a « sei ». Oltre il sei hanno soltanto il concetto di « tanti ». Mancandogli il senso della serie, è difficile che s'accorgano quando da una fila di sette spilli ne vengono tolti due; ma capiscono subito quando ne manca « uno ». Tobias Dantzig, che in *Number: The Language of Science* ha indagato su questi problemi, afferma che per questi popoli il senso di parità o senso cinestetico è più forte della sensibilità numerica. Ed è certo che la comparsa dei numeri indica in una cultura uno *stress* visivo in fase di sviluppo. Una cultura tribale strettamente integrata non cederà facilmente alle pressioni visive separatistiche e individualistiche che portano alla divisione del lavoro e successivamente a

forme accelerate come la scrittura e il denaro. D'altra parte, se l'uomo occidentale fosse davvero deciso a restare aggrappato ai modi frammentari e individualistici che ha derivato soprattutto dalla parola stampata, bisognerebbe consigliargli di buttar via tutta la tecnologia elettrica dal telegrafo in poi. Il carattere implosivo (comprimente) di questa tecnologia fa girare indietro il disco o il film dell'uomo occidentale sino al cuore dell'oscurità tribale o di quella che Joseph Conrad chiamava « l'Africa interna ». Il carattere istantaneo del movimento elettrico d'informazione non allarga la famiglia umana ma la coinvolge nella vita coesiva del villaggio.

Sembra contraddittorio che il potere frammentario e separativo dell'analitico mondo occidentale debba derivare da un'accentuazione della facoltà visiva. Il senso della vista è anche responsabile dell'abitudine di vedere tutte le cose come un che di continuo e di collegato. La frammentazione mediante lo *stress* visivo si verifica in un momento isolato nel tempo, o in un aspetto isolato nello spazio, che va al di là del potere del tatto, dell'udito, dell'olfatto o del movimento. Imponendo rapporti non visualizzabili, che sono conseguenza della velocità istantanea, la tecnologia elettrica detronizza il senso della vista e ci restituisce la sinestesia e le strettissime implicazioni tra gli altri sensi.

Spengler fu gettato in un pantano di sconforto da quella che considerava la fuga dell'Occidente dalla grandiosità numerica alla terra fatata delle funzioni e delle relazioni astratte. « L'aspetto più importante della matematica classica, » scriveva, « è la proposizione che il numero è l'essenza di tutte le cose *percepibili dai sensi*. Definito come una misura, esso contiene l'intero sentimento del mondo di un'anima appassionatamente devota all'*hic et nunc*. In questo senso la misurazione si applica a qualcosa di vicino e di corporeo. »

Da ogni pagina di Spengler emana l'estatico uomo tribale. Non gli è mai passato per la mente che la *ratio* tra le cose corporee potesse non essere strettamente razionale. In altre parole che la razionalità, o consapevolezza, è in se stessa una *ratio* o un rapporto tra le componenti sensorie dell'esperienza, e non qualcosa di « aggiunto » a questa esperienza. Gli esseri subrazionali non hanno modo di arrivare a un tale rapporto nella

vita dei sensi, ma vengono per così dire trasmessi su lunghezze d'onda fisse, infallibili nella loro area d'esperienza. La consapevolezza, complessa e sottile, può essere diminuita o distrutta da una semplice accentuazione o da un indebolimento dell'intensità di un qualunque senso, che è il procedimento dell'ipnosi. E l'intensificazione di un solo senso a opera di un *medium* può ipnotizzare un'intera comunità. Perciò, quando credette di vedere che la matematica e la scienza moderna abbandonavano le relazioni e le costruzioni visive per una teoria non visiva dei rapporti e delle funzioni, Spengler proclamò il fallimento dell'Occidente.

Se si fosse dato la briga di individuare l'origine del numero e dello spazio euclideo negli effetti psicologici dell'alfabeto fonetico, forse Spengler non avrebbe mai scritto *Il declino dell'Occidente*. Quest'opera si basa infatti sul presupposto che l'uomo classico, l'uomo apollineo, non fu il prodotto di una tendenza tecnologica della cultura greca (cioè del primo impatto dell'alfabetismo su una società tribale), ma il risultato di una particolare vibrazione della materia spirituale che avvolgeva il mondo greco. È un clamoroso esempio della facilità con la quale uomini di una particolare cultura si spaventano non appena qualche modello o qualche punto di riferimento familiare vengono offuscati o spostati dalla pressione indiretta di nuovi *media*. Spengler, come Hitler, aveva ricevuto dalla radio il mandato inconscio di annunciare la fine di tutti i valori « razionali » o visivi. Si comportava insomma come Pip in *Grandi speranze* di Dickens. Pip era un ragazzo povero che un ignoto benefattore voleva elevare alla condizione di gentiluomo. E la cosa lo rallegrò fin quando non scoprì che il suo benefattore era un galeotto evaso. Spengler, come Hitler e molti altri presunti « irrazionalisti » del nostro secolo, sono come i fattorini che consegnano telegrammi senza essere minimamente consapevoli del *medium* che li muove.

Secondo *Number: The Language of Science* di Tobias Dantzig, il progresso dal conto tattile sulle dita delle mani e dei piedi al « concetto omogeneo di numero che rese possibile la matematica » è il risultato di un'astrazione visiva dall'operazione della manipolazione tattile. I due estremi di questo processo coesistono nei nostri discorsi quotidiani. L'espressione

dei gangster « mettere il dito su » (cioè designare, a seconda dei casi, la vittima o il colpevole) significa che è stato estratto il « numero » di qualcuno. Alla base dei grafici degli statisti c'è lo scopo chiaramente espresso di manipolare la popolazione per i diversi possibili obiettivi del potere. Per esempio negli uffici di tutti i grandi agenti di cambio americani c'è uno stregone moderno chiamato « Mr. Odd Lots », la cui funzione magica consiste nello studiare quotidianamente gli acquisti e le vendite dei piccoli risparmiatori nelle grandi borse. Una lunga esperienza ha rivelato che costoro l'80 per cento delle volte sbagliano. Un quadro statistico dell'insuccesso del piccolo risparmiatore permette ai grandi speculatori di imbroccarla l'80 per cento delle volte. Così, grazie ai numeri, dall'errore sgorga la verità e dalla povertà la ricchezza. È questa la moderna magia dei numeri. Un atteggiamento più primitivo verso questo magico potere si poté riscontrare nel terrore che pervase gli inglesi quando Guglielmo il Conquistatore censì loro e i loro beni mobili in quello che la gente chiamò il *Doomsday Book* (Il libro del giorno del giudizio).

Per ritornare brevemente alla questione del numero nelle sue manifestazioni più limitate, Dantzig, dopo aver spiegato che era necessario il concetto di omogeneità perché i numeri primitivi potessero raggiungere il livello della matematica, constata nella matematica antica un altro fattore alfabeta e visivo. « La corrispondenza e la successione, » osserva, « cioè i due principi che permeano tutte le matematiche, anzi tutti i regni del pensiero esatto, sono orditi nel tessuto stesso del nostro sistema numerico. » E lo sono anche nel tessuto della logica e della filosofia occidentali. Abbiamo già visto come la tecnologia fonetica favorì la continuità visiva e il punto di vista individuale, e come questi fattori contribuirono alla nascita dello spazio uniforme euclideo. Dantzig dice che è stata l'idea della corrispondenza a darci i numeri cardinali. Ora entrambi questi concetti – la linearità e il punto di vista – derivano dalla scrittura, e in particolare da quella fonetica, ma nessuno dei due è necessario alla nuova matematica e alla nuova fisica. E la scrittura non è neanche necessaria a una tecnologia elettrica benché, naturalmente, scrittura e aritmetica convenzionale possano essere ancora a lungo utili all'uomo. Neppure Einstein

poté accogliere senza drammi la nuova fisica quantistica. Troppo newtoniano e troppo visivo per il nuovo compito, egli disse che i *quanta* non potevano essere trattati in modo matematico. Ciò equivale a dire che non si può tradurre adeguatamente sulla pagina stampata la poesia in forma puramente visiva.

Dantzig sviluppa questo discorso dicendo che una popolazione alfabeta si distacca ben presto dal pallottoliere e dal conto sulle dita, anche se i manuali aritmetici rinascimentali contenevano ancora regole complicate per calcolare servendosi delle mani. È possibilissimo che in certe culture i numeri abbiano preceduto l'alfabetismo, ma è anche vero che lo *stress* visivo precedette la scrittura. Essa infatti è soltanto la manifestazione principale dell'estensione del nostro senso della vista, come possono ricordarci oggi la fotografia e il cinema. E molto tempo prima della tecnologia alfabeta, i fattori binari delle mani e dei piedi furono sufficienti a spingere l'uomo sulla via del calcolo. Il matematico Leibniz vedeva addirittura nell'eleganza mistica del sistema binario di *zero* e *uno* l'immagine della creazione. Secondo lui infatti l'unità dell'Essere Supremo che agisce nel nulla mediante funzione binaria sarebbe stata sufficiente a far sgorgare dal nulla tutti gli esseri.

Dantzig ci ricorda anche che nell'epoca dei manoscritti esisteva per i numerali una caotica varietà di segni, e che essi assunsero una forma stabile soltanto dopo l'avvento della stampa. Anche se questo fu uno degli effetti culturali meno importanti di questa invenzione, dovrebbe servire a ricordarci che uno dei fattori principali che indussero i greci ad adottare le lettere dell'alfabeto fonetico era il prestigio e l'efficienza del sistema numerico dei mercanti fenici. I romani ricavarono dai greci le lettere fenicie ma conservarono un sistema numerico molto più antico. Wayne e Shuster, una coppia di comici, ottengono un immancabile successo ogni volta che allineano un gruppo di poliziotti romani in toga e li fanno contare da sinistra a destra servendosi dei numeri romani. Questo *sketch* dimostra come la pressione del numero indusse gli uomini a cercare metodi di numerazione sempre più fluidi. Prima dell'avvento dei numeri ordinali e successivi, i sovrani per contare grandi masse di soldati dovevano farle spostare. A volte venivano riunite a gruppi in spazi di cui si conosceva ap-

prossimativamente la superficie. Il metodo di farli marciare in fila lasciando cadere dei sassolini in un recipiente aveva invece stretti rapporti con il pallottoliere. Successivamente questo metodo suggerì la grande scoperta del principio della posizione nei primi secoli della nostra era. Bastava mettere in posizione 3, 4 e 2 su una lavagna per accelerare in modo fantastico la velocità e il potenziale del calcolo. La scoperta delle possibilità di calcolare mediante la posizione dei numeri portò anche alla scoperta dello *zero*. La posizione del 3 e del 2 sulla lavagna era ambigua, in quanto il numero poteva essere indifferentemente 32 o 302. Era perciò necessario un segno per indicare i vuoti tra un numero e l'altro. Ma fu soltanto nel XIII secolo che la parola *sifr*, che in arabo significa « lacuna » o « vuoto » venne latinizzata e aggiunta alla nostra cultura come *ziphirum*, per diventare infine l'italiano *zero*. Zero in realtà indicava un vuoto di posizione e perché acquistasse la qualità indispensabile di « infinità » occorsero la scoperta della prospettiva e il « punto di fuga » della pittura rinascimentale. Il nuovo spazio visivo di questa pittura influì sui numeri quanto la scrittura lineare di parecchi secoli prima.

Unendo lo zero di posizione del Medioevo al punto di fuga del Rinascimento, si arrivò a un'importante innovazione. Che punto di fuga e concetto d'infinito fossero ignoti alla cultura grecoromana si può spiegare come conseguenza dell'alfabetismo. Ci volle la stampa, che estese la facoltà visiva a risultati di altissima precisione, uniformità e intensità, perché fosse possibile reprimere o abbassare gli altri sensi quanto era necessario per creare una nuova consapevolezza dell'infinito. In quanto aspetto della prospettiva e della stampa, l'infinito matematico o numerico costituisce un esempio di come le nostre estensioni fisiche, o *media*, interagiscono reciprocamente attraverso i nostri sensi. È così che l'uomo appare come l'organo di riproduzione del mondo tecnologico, fatto bizzarramente annunciato da Samuel Butler in *Erewhon*.

Ogni nuova tecnologia genera indirettamente in noi un nuovo equilibrio che fa nascere tecnologie nuove, come nell'esempio ora citato dell'azione reciproca tra il numero (forma tattile e quantitativa) e le forme più astratte della cultura scritta o visiva. La tecnologia della stampa trasformò lo zero medieva-

le nell'infinito del Rinascimento, non soltanto con la convergenza-prospettiva e il punto di fuga – ma proponendo per la prima volta nella storia umana la nozione di esatta riproducibilità. Diede cioè agli uomini quell'idea di ripetizione illimitata che era indispensabile per il concetto matematico dell'infinito.

Questa stessa scoperta gutenberghiana di frammenti uniformi, continui e illimitatamente ripetibili ispirò anche il concetto di calcolo infinitesimale, grazie al quale divenne possibile trasferire qualunque spazio, per quanto complicato, in qualcosa di diritto, di piatto, di uniforme, di « razionale ». Questo concetto di infinito non ci fu imposto dalla logica, ma fu un dono di Gutenberg. E tale fu anche, più tardi, la catena di montaggio industriale. La capacità di trasferire la conoscenza nella produzione meccanica con la frantumazione di qualsiasi processo in aspetti frammentari da collocare in una sequenza lineare di parti mobili ma uniformi era l'essenza formale della pressa tipografica. Questa tecnica sbalorditiva di analisi spaziale si moltiplicò immediatamente, come in un'eco, e invase il mondo dei numeri e del tatto.

Abbiamo dunque un esempio ben noto, seppure non riconosciuto come tale, della capacità di un *medium* di trasformarsi in un altro *medium*. Poiché tutti i *media* sono estensioni dei nostri corpi e dei nostri sensi, e poiché nella nostra esperienza trasponiamo abitualmente un senso in un altro, non deve sorprenderci che le estensioni dei nostri sensi, o tecnologie, ripetano questo processo di trasposizione e di assimilazione reciproca. Nella chimica, nelle folle o nelle tecnologie questo processo può anche essere inseparabile dal carattere del tatto e dall'azione abrasiva reciproca delle superfici. Il misterioso bisogno delle folle di crescere ed espandersi, tipico anche delle grandi accumulazioni di ricchezza, diventa comprensibile se si tien conto che numeri e denaro sono in effetti tecnologie che estendono il potere del tatto e la portata della mano. I numeri infatti, persone o cifre, e le unità monetarie sembrano possedere lo stesso potere magico di afferrare e incorporare.

I greci andarono a batter la testa sul problema di trasporre i loro nuovi *media* quando cercarono di applicare l'aritmetica razionale a un problema di geometria. Si levarono così gli spettri di Achille e della tartaruga. Questi tentativi provocarono

la prima crisi della matematica occidentale, nata dal problema di calcolare la diagonale di un quadrato e la circonferenza di un cerchio: un esempio evidente di come il numero, cioè il senso tattile, cercava di affrontare lo spazio visivo e pittorico riducendolo a se stesso.

Col Rinascimento fu il calcolo infinitesimale che permise all'aritmetica di imporsi alla meccanica, alla fisica e alla geometria. L'idea di un processo infinito ma continuo e uniforme, fondamentale nella tecnologia gutenberghiana dei caratteri mobili, diede origine al calcolo. Se eliminiamo questo processo infinito, la matematica, pura e applicata, si riduce alle condizioni già note ai prepitagorici. In altre parole, eliminate il nuovo *medium* della stampa, con la sua tecnologia frammentaria di ripetibilità uniforme e lineare, e la matematica moderna sparisce. Ma applicate questo processo uniforme infinito al calcolo della lunghezza di un arco, e la sola cosa che bisogna fare è di iscrivere nell'arco una serie rettilinea di contorni con un numero crescente di lati. Quando questi contorni si avvicinano a un limite, la lunghezza dell'arco diventa il limite di questa sequenza. L'antico metodo di determinare i volumi mediante il peso di un liquido viene così trasferito mediante il calcolo in astratti termini visivi. I princìpi attinenti al concetto di lunghezza si applicano anche alle nozioni di area, volume, massa, impulso, pressione, forza, tensione, sforzo, velocità e accelerazione.

La taumaturgica funzione dell'infinitamente frammentato e ripetibile, divenne quella di rendere visivamente piatto, diritto e uniforme tutto ciò che era, invece, sghembo, curvo, bitorzoluto. Nello stesso modo, molti secoli prima, l'alfabeto fonetico aveva invaso le culture discontinue dei barbari e trasposto le loro sinuosità e le loro ottusità nelle uniformità della cultura visiva occidentale. E questo ordine uniforme, coerente e visivo vale ancora per noi come norma di una vita « razionale ». Nella nostra era elettrica di rapporti immediati e non visivi, tuttavia, non siamo più in grado di definire il « razionale », se non altro perché a suo tempo non ci siamo mai accorti donde venisse.

12 L'abbigliamento. L'estensione della nostra pelle

Gli economisti hanno calcolato che una società non vestita mangia il 40 per cento in più di una società abbigliata all'occidentale. Il vestiario, in quanto estensione della nostra pelle, aiuta a immagazzinare e a incanalare le energie, sicché l'occidentale può aver bisogno di meno cibo, ma può anche chiedere più sesso. Tuttavia non si può capire né il vestiario né il sesso se li si considera come fattori isolati e separati, e molti sociologi hanno notato che il sesso può diventare una compensazione per chi vive in ambienti troppo affollati. Nelle società tribali la *privacy* è sconosciuta quanto l'individualismo, e l'occidentale deve tenerne conto nel valutare le attrattive che il nostro modo di vivere presenta per i popoli non alfabeti.

Il vestiario, in quanto estensione della pelle, può essere visto come un meccanismo per il controllo della temperatura e come un mezzo per definire socialmente la persona. Sotto questi aspetti, vestiario e alloggio sono quasi gemelli, anche se il primo è più vicino e al tempo stesso più antico: l'alloggio estende i meccanismi interni per il controllo della temperatura del nostro organismo, mentre il vestiario è un'estensione più diretta della superficie esterna del nostro corpo. Oggi gli europei hanno incominciato a vestirsi per dare nell'occhio, alla maniera americana, proprio quando gli americani incominciavano a staccarsi dal loro stile visivo tradizionale. Gli studiosi dei *media* sanno perché si verificano improvvisamente questi spostamenti di stile. Gli europei, a partire dalla seconda guerra mondiale, hanno cominciato a porre l'accento sui valori visivi; e la loro economia, non a caso, produce oggi una grande quantità di beni di consumo in serie. Viceversa gli americani hanno incominciato per la prima volta a ribellarsi contro i valori uniformi del consumatore. Con le auto, gli abiti, i volumi in paperback, le barbe, i bambini, le acconciature a cupola, l'ameri-

cano ha preso posizione per il tatto, per la partecipazione, per il coinvolgimento e per i valori plastici. L'America, che era un tempo la terra di un ordine visivo astratto, è di nuovo in contatto profondo con le tradizioni europee nella cucina, nella vita e nell'arte. Ciò che per gli espatriati del 1920 era un programma d'avanguardia, è invece la norma per gli adolescenti di oggi.

Gli europei, verso la fine del Settecento, furono i protagonisti di una specie di rivoluzione nel campo dei consumi. Quando l'industrialismo era una recente novità, venne di moda tra le classi superiori abbandonare i ricchi abiti di corte per adottare stoffe e linee più semplici. Fu l'epoca in cui gli uomini indossarono per la prima volta i calzoni del semplice fantaccino (o *pioniere* nell'accezione originaria di questo termine francese), intendendolo come un gesto ardito di « integrazione » sociale. Prima di allora, il sistema feudale aveva sempre indotto le classi superiori a vestire come parlavano, in uno stile raffinato e molto diverso da quello della gente comune. Abiti e discorsi avevano uno splendore e una ricchezza di tessuti che sarebbero stati poi completamente eliminati dall'alfabetismo universale e dalla produzione di massa. La macchina da cucire, per esempio, creò la lunga linea diritta degli abiti, nello stesso modo in cui la *linotype* appiattì lo stile del discorso.

Un bozzetto pubblicitario, relativamente recente del CEIR Computer Services raffigurava uno sciatto abituccio di cotone accompagnandolo con la seguente *headline*: « Perché la signora K si veste così? » (che si riferiva alla moglie di Nikita Kruscev). Il *copy* continuava poi con alcuni spunti veramente geniali. Diceva tra l'altro: « È un'icona. Agli strati non-privilegiati della popolazione e alle masse del terzo mondo dice: ‹Noi siamo frugali, semplici, onesti, pacifici, cordiali, buoni.› E alle nazioni libere d'occidente dice: ‹Noi vi seppelliremo.› »

Era precisamente questo il messaggio che all'epoca della Rivoluzione francese, le nuove semplici fogge dei nostri antenati rivolgevano alle classi feudali. L'abbigliamento era allora un manifesto non verbale di rivolta politica.

Oggi in America esiste un atteggiamento rivoluzionario che si esprime negli abiti come nei *patio* e nelle piccole auto. Da oltre un decennio i vestiti e le acconciature delle donne hanno

rinunciato allo sforzo visuale per quello iconico, o scultoreo e tattile. Come i pantaloni da torero e le calze sotto il ginocchio, anche l'acconciatura a cupola è iconica e sensualmente inclusiva, anziché astrattamente visiva. In altre parole, per la prima volta la donna americana si presenta come persona da toccare e da maneggiare e non solo da guardare. E mentre oggi in URSS si comincia a manifestare una certa tendenza ai valori visivi del consumo, i nordamericani, invece, nelle macchine, nei vestiti e negli alloggi, si muovono già tra spazi tattili e scultorei, di recente scoperta. Per questa ragione oggi ci è relativamente facile riconoscere nel vestiario un'estensione della pelle. Nell'epoca del bikini e della pesca subacquea, incominciamo a capire che « il castello della nostra pelle » è uno spazio e un mondo autonomo. Sono finite le emozioni dello strip-tease. La nudità può essere fonte di un'eccitazione lasciva soltanto per una cultura visiva che si è isolata dai valori audio-tattili di società meno astratte. Ancora nel 1930 le parole oscene viste sulla pagina stampata facevano impressione. Termini che la maggior parte della gente usava a ogni ora del giorno, una volta stampati diventavano eccitanti come la nudità. Quasi tutte queste parole sono cariche di valori tattili e coinvolgenti, e per questa ragione appaiono grossolane e violente all'uomo visivo. Lo stesso vale per la nudità. Nelle culture arretrate, ancora incastonate in tutta la gamma della vita sensoriale e non ancora astratte dall'alfabetismo e dall'ordine visivo industriale, la nudità è soltanto patetica. Gli autori del Rapporto Kinsey sulla vita sessuale del maschio americano espressero un certo disorientamento per il fatto che i contadini e in genere le persone sottosviluppate non amano la nudità nel rapporto coniugale. A Kruscev non piacque il can-can che gli mostrarono a Hollywood per divertirlo. È naturale. Questa specie di pantomima del coinvolgimento dei sensi ha un significato soltanto per società da tempo alfabetizzate. I popoli arretrati s'accostano alla nudità, se vi si accostano, con l'atteggiamento che noi siamo abituati a riconoscere nei pittori e negli scultori, un atteggiamento cioè al quale partecipano contemporaneamente tutti i sensi. Per una persona che si vale di tutto il proprio apparato sensoriale, la nudità è la più ricca espressione possibile della forma strutturale. Ma per la sensibilità estremamente vi-

siva e deformata delle società industriali, l'improvviso contatto con i valori tattili della carne è effettivamente una musica che dà alla testa.

Esiste oggi una tendenza a un nuovo equilibrio, man mano che ci rendiamo conto della nostra preferenza per tessuti rozzi e pesanti e per abiti di forma scultorea. Esiste anche una crescente tendenza all'esposizione rituale del corpo in casa e all'aperto. Gli psicologi ci hanno da tempo insegnato che buona parte di ciò che udiamo penetra in noi attraverso la pelle. Dopo che siamo stati per secoli completamente vestiti e chiusi in uno spazio visivo uniforme, l'era elettrica ci introduce in un mondo nel quale viviamo, respiriamo e ascoltiamo con l'intera epidermide. Naturalmente in questo culto ha grande peso l'entusiasmo per la novità, ed è probabile che il futuro equilibrio dei sensi ammorbidirà di molto il nuovo rituale dell'abbigliamento e degli alloggi. Intanto, nei nuovi abiti come nelle nuove dimore, la nostra sensibilità unificata caracolla tra un vasto campionario di materiali e di colori che fanno della nostra epoca una delle più grandi nella storia della musica, della poesia, della pittura e dell'architettura.

13 Gli alloggi. Nuovo aspetto e nuova prospettiva

Se il vestiario è un'estensione della nostra pelle personale per immagazzinare e incanalare calore ed energia, l'alloggio è un mezzo collettivo perché la famiglia o il gruppo possano pervenire allo stesso fine. L'alloggio è un'estensione dei nostri meccanismi per il controllo della temperatura del corpo, una pelle o un indumento collettivo. Le città sono un'ulteriore estensione degli organi fisici per soddisfare i bisogni di gruppi più vasti. Molti lettori sanno che James Joyce organizzò *Ulisse* assegnando le varie forme urbane, mura, strade, edifici pubblici e *media* ai diversi organi fisici. Questo parallelo tra le città e il corpo umano gli permise di stabilire un secondo parallelo tra l'antica Itaca e la moderna Dublino e di creare un senso profondo dell'unità umana al di là della storia.

Baudelaire in un primo tempo intendeva intitolare il suo *Fleurs du mal*, *Les Limbes*, pensando alla città come estensione collettiva dei nostri organi fisici. Nel fatto che ci lasciamo andare, che per così dire ci auto-alieniamo, per amplificare o accrescere il potere di varie funzioni, egli vedeva l'efflorescenza riproduttiva del male. La città come amplificazione delle concupiscenze umane e delle lotte dei sensi aveva per lui un'unità organica e psichica totale.

L'uomo alfabeta, l'uomo civilizzato, tende a restringere e a rinchiudere lo spazio nonché a separare le funzioni, mentre l'uomo tribale aveva liberamente esteso la forma del suo corpo in modo da includere in essa l'universo. Agendo come organo del cosmo, egli accettava le sue funzioni fisiche come modi di partecipazione alle energie divine. Nel pensiero religioso indiano il corpo umano era messo ritualmente in rapporto con l'immagine cosmica, assimilata a sua volta nella forma della casa. Per le società tribali e non alfabete l'alloggio era un'immagine del corpo e insieme dell'universo. L'edificazione della

casa, con il focolare come altare del fuoco, era ritualmente associata all'atto di creazione. Lo stesso rituale era insito ancor più profondamente nella costruzione delle città antiche, la cui forma e i cui processi erano deliberatamente visti come atti di ringraziamento agli dei. Nel mondo tribale (come oggi in India e in Cina) la città e la casa possono essere considerate incarnazioni iconiche della *parola*, del *mito* divino, dell'aspirazione universale. Persino nell'attuale era elettrica molti popoli ricorrono a questa strategia inclusiva per conferire significato alle loro private e separate persone.

L'uomo alfabeta, che ha accettato una tecnologia analitica di frammentazione, non è certo vicino ai modelli cosmici come l'uomo tribale. Al cosmo aperto preferisce la separazione e la divisione degli spazi in compartimenti. È sempre meno disposto a considerare il proprio corpo un modello dell'universo o a vedere nella propria casa – o in qualunque altro *medium* di comunicazione – un'estensione rituale del suo corpo. Una volta adottata la dinamica visiva dell'alfabeto fonetico, gli uomini incominciano a perdere l'ossessione dell'uomo tribale per l'ordine cosmico e il rituale sempre presente negli organi fisici come nelle loro estensioni sociali. Ma l'indifferenza per il cosmico favorisce un'intensa concentrazione su piccoli segmenti e su compiti specialistici che è la forza ineguagliata dell'uomo occidentale. Lo specialista infatti è colui che non fa mai piccoli sbagli mentre avanza verso un grande errore.

Gli uomini vissero in case rotonde finché non organizzarono il proprio lavoro in modo sedentario e specializzato. Gli antropologi hanno spesso constatato questo passaggio dal rotondo al quadrato senza saperne indicare la causa. Lo studioso dei *media* può dar loro un aiuto, anche se la spiegazione può non apparire ovvia alle persone di cultura visiva. Così l'uomo visivo non riesce a vedere molta differenza tra il cinema e la TV o tra una Corvair e una Volkswagen, perché non è differenza tra i due spazi visivi, ma tra uno spazio visivo e uno spazio tattile. Una tenda o una capanna di pellirosse non è uno spazio chiuso e visivo. Come non lo sono la grotta o il buco nel terreno. Questi spazi – la tenda, la capanna, l'iglù, la grotta – non sono « chiusi » nel senso visivo perché seguono linee di forza dinamiche come il triangolo. Una volta chiu-

sa, o trasposta in uno spazio visivo, l'architettura tende a perdere la sua pressione cinetica tattile. Un quadrato è uno spazio visivo cintato; consiste cioè di proprietà spaziali astratte dalle tensioni manifeste. Un triangolo segue invece linee di forza, che è il modo più economico di ancorare un oggetto verticale. Un quadrato va oltre queste pressioni cinetiche per racchiudere rapporti spaziali visivi e dipende da ancoraggi diagonali. Questa separazione del visivo dalla pressione diretta tattile e cinetica, la sua trasposizione in spazi residenziali si verificano soltanto quando gli uomini hanno imparato a specializzare i loro sensi e a frammentare le loro capacità di lavoro. La stanza o la casa quadrata parlano il linguaggio dello specialista sedentario, mentre la capanna rotonda o l'iglù, come il *wigwam* conico dei pellirosse, esprimono il nomadismo delle culture « parassitarie ».

Si è fatto questo discorso pur correndo grandi rischi di essere fraintesi in quanto entrano in gioco, sul piano spaziale, questioni strettamente tecniche. Tuttavia, una volta compresi questi spazi, abbiamo la chiave per risolvere molti enigmi passati e presenti. Si spiega il passaggio dall'architettura a cupola circolare alle forme gotiche, un mutamento causato da un'alterazione nei rapporti sensoriali dei membri di una società. Questi passaggi si accompagnano a un'estensione del corpo prodotto da una nuova tecnologia sociale. La nuova estensione stabilisce un nuovo equilibrio tra tutti i sensi e le facoltà che porta, come diciamo noi, a una « nuova prospettiva », cioè a nuovi atteggiamenti e nuove preferenze in molti settori.

In termini più semplici, come già abbiamo osservato, la casa è un tentativo di estendere il meccanismo per il controllo della temperatura del corpo. L'abbigliamento affronta lo stesso problema più direttamente ma meno radicalmente, e in termini privati anziché sociali. Abbigliamento e alloggi immagazzinano calore ed energia e li rendono facilmente disponibili per molti compiti altrimenti irrealizzabili. Rendendo socialmente accessibili calore ed energia alla famiglia e al gruppo, la casa provoca nuove specializzazioni e nuove nozioni, compiendo così la funzione basilare di tutti gli altri *media.* Il controllo della temperatura è un elemento fondamentale dell'alloggio come del vestiario. Ne è un buon esempio l'abitazione degli eschimesi, i

quali riescono a vivere senza mangiare per giorni interi a 50 gradi sotto zero. L'indigeno non vestito e privo di nutrimento muore dopo poche ore.

Può essere per molti una sorpresa apprendere che la forma primitiva dell'iglù è tuttavia riconducibile a quella della stufa a petrolio. Gli eschimesi hanno vissuto per secoli in case rotonde di pietra e la maggior parte di loro continua a viverci. L'iglù, fatto di blocchi di neve, è un'innovazione abbastanza recente nella vita di questo popolo preistorico. Vivere in queste strutture divenne infatti possibile soltanto con l'arrivo dell'uomo bianco e della sua stufa portatile. L'iglù è un rifugio provvisorio dei trappolatori. Ora gli eschimesi divennero tali soltanto dopo i primi contatti con i bianchi, mentre sino allora erano stati semplici raccoglitori di cibo. L'iglù costituisce dunque un esempio di come l'intensificazione di un unico fattore, in questo caso il calore artificiale, può introdurre nuovi modelli in un antico modo di vivere. Analogamente l'intensificazione di un solo fattore della nostra complessa esistenza determina naturalmente un nuovo equilibrio tra le nostre facoltà tecnologicamente estese, che si risolve in una nuova visione e in una nuova prospettiva con motivazioni e invenzioni del tutto nuove.

Per quanto riguarda il xx secolo, sappiamo di tutti i mutamenti delle abitazioni e dell'architettura determinati dall'impiego dell'energia elettrica per gli ascensori. La stessa energia applicata all'illuminazione ha modificato ancor più radicalmente gli spazi nei quali viviamo e lavoriamo. Ha infatti abolito le divisioni tra notte e giorno, tra interno ed esterno, tra sotterraneo e terrestre. Ha alterato ogni concetto di spazio per il lavoro e la produzione quanto gli altri *media* elettrici hanno alterato l'esperienza di spazio e di tempo della società. Tutto questo è abbastanza familiare. Lo è meno la rivoluzione architettonica resa possibile alcuni secoli fa dai progressi del riscaldamento. Quando durante il Rinascimento si incominciò ad estrarre carbone su larga scala, coloro che vivevano in climi freddi scoprirono nuove grandi riserve di energia personale. I nuovi metodi di riscaldamento permisero di fabbricare il vetro, di allargare le abitazioni e di elevare i soffitti. La casa del *Burger* rinascimentale divenne insieme camera da letto, cucina, laboratorio e sala di vendite.

Una volta che ci si rende conto che l'alloggio è un vestiario di gruppo (o collettivo) e un modo di controllare la temperatura, si capisce perché i nuovi metodi di riscaldamento abbiano finito per modificare la forma spaziale. L'illuminazione è comunque altrettanto importante nel provocare cambiamenti degli spazi architettonici e urbani. La storia dello specchio è un capitolo significativo nella storia dell'abbigliamento, del costume e del senso dell'io.

Recentemente il fantasioso preside di una scuola situata in un quartiere molto povero fornì a ogni studente una sua fotografia e fece installare numerosi specchi in tutte le aule. Il risultato fu che gli allievi migliorarono in misura straordinaria le proprie capacità d'apprendere. Il ragazzo dei bassifondi di solito ha un ridottissimo orientamento visivo. Non pensa di poter diventare qualcosa. Non si propone mete o obiettivi lontani. È profondamente coinvolto nel proprio mondo di tutti i giorni e non riesce a gettare una testa di ponte nella vita sensoriale estremamente specializzata dell'uomo visivo. Con le immagini televisive la sorte di questo ragazzo si estende sempre più all'intera popolazione.

Vestiario e alloggi, come estensioni della pelle e dei meccanismi per il controllo della temperatura, sono *media* di comunicazione nel senso che plasmano e modificano i modelli di associazione umana. Le diverse tecniche di riscaldamento e d'illuminazione sembrano dare soltanto una nuova flessibilità e una nuova portata a quella che è la natura fondamentale di questi *media*, cioè all'estensione di nostri meccanismi per il controllo della temperatura in grado di consentirci un certo equilibrio termico di fronte ai mutamenti ambientali.

L'ingegneria moderna offre tipi d'alloggio che vanno dalla capsula spaziale alle aree interne dei *jets*. Certe aziende si specializzano nel fornire grossi edifici con pareti e pavimenti che possono essere spostati a piacere. Questa flessibilità tende naturalmente all'organico. La sensitività umana sembra ancora una volta in armonia con le correnti universali che hanno fatto dell'uomo tribale un cosmico cacciatore subacqueo.

Non è soltanto l'*Ulisse* di Joyce che testimonia di questa tendenza. Recenti studi sulle cattedrali gotiche hanno messo in rilievo gli obiettivi organici dei loro costruttori. I santi prende-

vano sul serio il corpo come rivestimento organico dello spirito e consideravano la chiesa un secondo corpo, esaminandone ogni particolare con estrema attenzione. Prima che Joyce offrisse la sua immagine dettagliata della metropoli come secondo corpo, Baudelaire ci aveva dato con *Les fleurs du mal* un « dialogo » simile tra le parti del corpo estese sino a formare la metropoli.

L'illuminazione elettrica ha inserito nel complesso culturale delle estensioni dell'uomo nell'abitazione e nella città una flessibilità organica ignota a qualsiasi altra epoca. Se la fotografia a colori ha creato il « museo senza pareti », la luce elettrica ha creato a maggior ragione lo spazio senza muri e il giorno senza notte. Nella città notturna, nell'autostrada notturna o nella partita notturna, il disegno o la scrittura con la luce sono passati dal campo della fotografia pittorica agli spazi vivi e dinamici creati dall'illuminazione esterna.

Non molti secoli fa le finestre di vetro erano un lusso quasi sconosciuto. Il vetro, oltre a controllare la luce, fu anche un modo per assicurare la regolarità della routine domestica e la possibiltà di un'applicazione continuativa a un'attività artigiana o commerciale indipendentemente dal freddo o dalla pioggia. Il mondo venne messo in cornice. Con la luce elettrica non soltanto possiamo compiere le operazioni più minuziose senza badare all'ora, al luogo e al clima, ma possiamo fotografare al microscopio con la stessa facilità con la quale entriamo nel mondo sotterraneo delle miniere e delle pitture rupestri.

L'illuminazione come estensione delle nostre possibilità ci offre l'esempio più evidente di come queste estensioni modifichino le nostre percezioni. Se possono esserci dubbi sulle possibilità che hanno la ruota, la fotografia o l'aereo di modificare le nostre percezioni sensoriali abituali, con l'illuminazione elettrica questi dubbi vengono a cessare. In questo campo il *medium* è il messaggio, e quando la luce è accesa esiste un mondo dei sensi che sparisce appena la luce si spegne.

Gli elettricisti teatrali parlano nel loro gergo di « dipingere con la luce ». Le utilizzazioni della luce nel mondo del movimento, si tratti dell'automobile, del film o del microscopio, sono varie come quelle dell'elettricità nel mondo dell'energia. La luce è informazione senza « contenuto » come il missile è un veicolo senza ruote e senza una strada. Questo è un autonomo

sistema di trasporto che consuma non soltanto il proprio combustibile ma il proprio motore, mentre la luce è un sistema autonomo di comunicazione nel quale il *medium* è il messaggio.

Il recente sviluppo del raggio laser ha introdotto nuove possibilità per la luce. Il raggio laser è un'amplificazione della luce ottenuta mediante un'intensificazione della radiazione. La concentrazione dell'energia radiante ha reso disponibili certe nuove proprietà della luce. Il raggio laser, « spessendo » per così dire, la luce, permette di modularla in modo da portare informazioni, come le onde radio. Ma, a causa della sua maggiore intensità, un solo raggio laser è in grado di trasportare informazione quanto tutti i canali radiofonici e televisivi degli Stati Uniti messi insieme. Questi raggi non sono nell'ambito della visibilità e possono avere un futuro militare come strumenti di morte.

Visto di notte dal cielo, l'apparente caos dell'area urbana si manifesta come un delicato ricamo su un buio fondo di velluto. Gyorgy Kepes ha sviluppato questi effetti aerei della città notturna in una nuova forma artistica di « paesaggio attraverso la luce » piuttosto che « illuminato ». I suoi paesaggi elettrici corrispondono in tutto all'immagine televisiva, che esiste anch'essa per la luce che l'attraversa anziché per quella che la illumina.

Il pittore francese André Girard incominciò a dipingere direttamente sulla pellicola prima che diventassero popolari i film fotografici. A quel tempo era facile speculare sul « dipingere con la luce » e sull'introduzione del movimento nell'arte della pittura. Diceva Girard:

Non sarei sorpreso se tra cinquant'anni quasi nessuno presterà attenzione a quei quadri i cui soggetti restano immobili nelle loro cornici troppo strette.

L'avvento della TV gli ha fornito nuove ispirazioni:

Una volta vidi improvvisamente in una sala di controllo l'occhio sensibile della telecamera che mi mostrava, l'uno dopo l'altro, i visi, i paesaggi, le espressioni di un mio grande quadro in un ordine al quale non avevo mai pensato. Provavo le stesse sensazioni di un compositore che ascolti una sua opera con le scene mesco-

late in un ordine diverso da quello in cui le scrisse. Era come vedere un edificio da un velocissimo ascensore che ti mostrasse il tetto prima del seminterrato e facesse rapide soste a certi piani ma non ad altri.

Dopo questa fase, Girard ha elaborato nuove tecniche di pittura con la luce in collaborazione con esperti della CBS e della NBC. Nei riflessi che può avere sulle abitazioni, la sua opera è importante perché ci permette di concepire possibilità totalmente nuove di modulazione architettonica e artistica dello spazio. La pittura con la luce è come una casa senza pareti. La stessa tecnologia elettrica, estesa al compito di fornire controlli termostatici globali, ci dimostra quanto sia antiquato il concetto dell'abitazione come estensione dei meccanismi per il controllo della temperatura del corpo. È anche possibile che l'estensione elettrica del processo di coscienza collettiva, creando una coscienza senza pareti, possa rendere antiquato il muro del linguaggio. I linguaggi sono balbettanti estensioni dei nostri cinque sensi, in varie proporzioni e in varie lunghezze d'onda. Una simulazione immediata della coscienza supererebbe il discorso in una forma di massiccia percezione extra-sensoriale nello stesso modo in cui i termostati globali potrebbero superare quelle estensioni della pelle e del corpo che noi chiamiamo case. È possibile che un'estensione del processo di consapevolezza mediante la simulazione elettrica si attui nel corso degli anni sessanta.

14 Denaro. La «Credit Card» del povero

Nella moderna teoria psicoanalitica è essenziale il rapporto tra denaro e corpo umano. Certi analisti fanno derivare il denaro dall'impulso infantile a giocare con le feci. Ferenczi in particolare lo definisce: « nient'altro che escremento inodore e disidratato, reso luccicante. » Questa peraltro non è che una mera elaborazione del concetto freudiano di erotismo « anale ». Il collegamento tra il « sozzo lucro » e l'analità è rimasto un motivo di primaria importanza nella psicoanalisi, ma non corrisponde alla natura e alla funzione del denaro nella società in misura sufficiente a permettergli di fornire validamente un tema a questo capitolo.

Nelle culture non alfabete il denaro nasce in forma di merce; i denti di balena nelle isole Figi o i topi nell'isola di Pasqua, considerati più tardi una leccornia, erano ritenuti oggetti di lusso e divennero così un mezzo di mediazione o di baratto. Nel 1574, quando gli spagnoli assediavano Leida, si emisero monete di cuoio, che furono poi bollite e mangiate dalla popolazione quando aumentarono le privazioni.

Nelle culture alfabete puo accadere che le circostanze restituiscano a certe merci un valore monetario. Gli olandesi, durante l'occupazione tedesca della seconda guerra mondiale, erano avidi di tabacco, e poiché ce n'era poco accadeva spesso che oggetti di grande valore come gioielli, strumenti di precisione e persino case venissero scambiati con piccole quantità di sigarette. Il *Reader's Digest* raccontò che nel 1945, nell'Europa appena liberata, una stecca chiusa di sigarette poteva servire come moneta, passando di mano in mano e compensando il lavoro di tutta una serie di persone a patto che nessuno ne rompesse i sigilli.

Il denaro conserva sempre qualche traccia del suo carattere di merce. All'inizio la sua funzione di allargare la portata del-

l'uomo dai prodotti e dalle derrate vicine a quelle più lontane era minima, perché scarso era l'incremento della mobilità dei commerci. È un po' come quando un bambino comincia a parlare. Nei primi mesi egli tende a metter le mani su tutti gli oggetti e a tenerseli, ed è solo verso la fine del primo anno di vita che acquista la capacità di lasciarli andare volontariamente. Proprio in questa fase arriva alla parola, la quale gli conferisce il potere di staccarsi dall'ambiente e quindi una grande mobilità nella conoscenza dell'ambiente stesso. È ciò che accade quando il concetto del denaro come circolante si sostituisce a quello del denaro come merce. Il circolante è un modo di lasciare andare i prodotti e le merci che si hanno sotto mano e che in un primo tempo sono serviti come denaro, per estendere i traffici a tutto il complesso sociale. Il commercio monetario si basa sostanzialmente su un ciclo oscillatorio tra l'afferrare le cose e il lasciarle andare. Una mano stringe la merce con cui tenta la seconda parte in causa; l'altra si protende a chiedere l'oggetto che desidera in cambio. La prima mano molla solo quando l'altra tocca il secondo oggetto, un po' come accade a un trapezista passando da una sbarra all'altra. Elias Canetti per esempio sostiene in *Massa e potere* che l'attività del mercante si riallaccia a uno dei passatempi più antichi, quello di arrampicarsi sugli alberi e oscillare di ramo in ramo. Egli vede nell'aggrapparsi, nel calcolare e nel valutare il momento opportuno delle grandi scimmie una trasposizione in termini finanziari di uno degli schemi di movimento più antichi. Come la mano tra i rami degli alberi imparò un modo di afferrare che era ben diverso da quello per accostare il cibo alla bocca, così il mercante e il finanziere hanno sviluppato attività astratte e asserventi che sono estensioni dell'avido arrampicarsi e della mobilità delle scimmie antropomorfe.

Come ogni altro *medium*, il denaro è una materia prima, una risorsa naturale. In quanto forma esteriore e visibile dell'impulso di cambiare e scambiare, è un'immagine collettiva il cui *status* istituzionale dipende dalla società. Senza questa partecipazione collettiva, non ha nessun significato, come scoprì Robinson Crosue quando trovò le monete nella nave naufragata:

Sorrisi tra me alla vista di quel denaro. « Feccia! » esclamai ad

alta voce, « a che cosa servi? Per me non vali più nulla, neanche il fastidio di raccoglierti da terra; uno solo di questi coltelli vale più di tutto questo mucchio; non so cosa fare di te; resta dunque dove sei e vattene a fondo come una creatura la cui vita non val la pena di salvare. »
Tuttavia, ripensandoci, lo portai via; e, dopo averlo avvolto in una pezza di tela, incominciai a pensare di costruirmi un'altra zattera.

La merce usata come denaro dai primitivi, come le parole magiche della società non alfabeta, può essere una riserva di potere ed ha spesso causato una febbrile attività economica. Gli indigeni dei mari del Sud, quando sono impegnati in questo senso, non cercano vantaggi economici. Una frenetica applicazione al produrre può essere seguita dalla deliberata distruzione dei prodotti al fine di conquistare un prestigio morale. Tuttavia anche in queste culture del *potlatch*, il circolante ebbe l'effetto di affrettare e accelerare le energie umane in un modo diffusosi a tutto il mondo antico con la tecnologia dell'alfabeto fonetico. Il denaro, come la scrittura, ha il potere di specializzare e incanalare in nuove direzioni le energie umane e di separare le funzioni, nello stesso modo in cui traspone e riduce una forma di lavoro in un'altra. È un potere che esso non ha affatto perduto neanche nell'attuale era elettronica.

Il *potlatch* è molto diffuso soprattutto dove è facile raccogliere e produrre cibo. Per esempio tra i pescatori della costa nordoccidentale o tra i piantatori di riso del Borneo si producono eccedenze enormi che devono essere distrutte se non si vuole che sorgano differenze di classe, tali da distruggere l'ordine sociale tradizionale. Nel Borneo il viaggiatore può vedere tonnellate di riso esposte alla pioggia durante le cerimonie rituali e grandi costruzioni artistiche, che hanno richiesto sforzi enormi, volutamente fracassate. Nello stesso tempo in queste società primitive il denaro, che pure può liberare energie formidabili al fine di investire di un prestigio magico un pezzetto di rame, può comprare ben poco. Ricchi e poveri vivono necessariamente quasi nello stesso modo. Anche oggi, nell'era elettronica, l'uomo più ricco è ridotto ad avere gli stessi divertimenti e anche lo stesso cibo e gli stessi veicoli dell'uomo comune.

L'uso di una merce come denaro ne fa naturalmente aumentare la produzione. L'economia non specialistica della Virginia secentesca rese praticamente superflue le complicate monete europee. Avendo poco capitale e intendendo trasformarne il meno possibile in denaro, i virginiani ricorsero in certi casi a merci con funzioni di scambio. Quando la legge riconobbe il tabacco come moneta legale, l'effetto fu di stimolare la produzione del tabacco; analogamente la creazione delle monete metalliche fece progredire l'attività mineraria.

Il denaro, come mezzo sociale per estendere e amplificare il lavoro in una forma facilmente accessibile e portatile, perdette buona parte del suo potere magico con l'avvento della moneta rappresentativa o cartacea. Come la parola aveva perso la sua magia con la scrittura e più ancora con la stampa, così, quando l'oro fu soppiantato dalla moneta stampata sparì quel tanto di irresistibile che ne emanava. Samuel Butler diede in *Erewhon* (1872) chiare indicazioni del prestigio conferito dai metalli preziosi. Per ridicolizzare il *medium* denaro egli rappresentò il vecchio atteggiamento di riverenza nei confronti della moneta in un contesto sociale diverso. Ma questo nuovo tipo di denaro astratto, stampato, dell'era industriale non era assolutamente in grado di reggere al vecchio atteggiamento:

Questa è la vera filantropia. Colui che accumula una fortuna colossale commerciando calze ed è riuscito con la sua energia a ridurre il prezzo dei manufatti di lana della millesima parte di un penny per ogni sterlina – quest'uomo vale dieci filantropi professionisti. Gli erewhoniani ne sono talmente convinti che se un uomo ha accumulato oltre 20.000 sterline in un anno lo esentano da tutte le imposte, considerandolo un'opera d'arte troppo preziosa perché la si possa infastidire; essi dicono: « Quante cose egli deve aver fatto per la società prima di indurla a dargli tanto denaro »; un'organizzazione così efficiente incute loro rispetto; la considerano una cosa scesa dal cielo.
« Il denaro, » dicono, « è il simbolo del dovere, è il sacramento di chi ha fatto per l'umanità ciò che l'umanità voleva. Essa può non essere un buon giudice, ma non ne esistono di migliori. » In un primo tempo questi discorsi mi scandalizzavano perché ricordavo che un'altissima autorità aveva detto che difficilmente i ricchi entreranno nel regno dei cieli; ma l'influenza di Erewhon mi ha

insegnato a vedere le cose sotto una nuova luce e non ho potuto fare a meno di pensare che quelli che ricchi non sono vi entreranno ancora più difficilmente.

In precedenza Butler aveva ridicolizzato la moralità e la religione del registratore di cassa, tipica di un mondo industrializzato, con l'invenzione delle « Banche musicali » dove al posto dei cassieri ci sono dei preti. Nel brano che abbiamo citato presenta il denaro come « il sacramento di chi ha fatto per l'umanità ciò di cui l'umanità aveva bisogno. » Il denaro, dice, è « il segno esteriore e visibile di una grazia interiore e invisibile. »

Il denaro come *medium* sociale, o estensione di un desiderio o di una motivazione interna crea valori sociali e spirituali, come la moda nell'abbigliamento femminile. Uno slogan recente sottolinea questo aspetto del vestito come moneta (cioè come sacramento sociale o segno esteriore e visibile): « La cosa importante nella moda di oggi è dar l'impressione di portare un tessuto popolare. » La conformità a questa moda dà « corso legale » a uno stile o a un tessuto, creando un *medium* sociale che accresce la ricchezza e di conseguenza l'espressione. Ora questo non mette forse in risalto il modo in cui il denaro, o qualunque altro *medium* è costituito e reso efficace? Quando gli uomini si sentono a disagio davanti a questi valori sociali ottenuti attraverso l'uniformità e la ripetizione, cioè attraverso il fare per l'umanità ciò di cui essa ha bisogno, possiamo considerarlo un segno del declino della tecnologia meccanica.

« Il denaro parla » perché il denaro è una metafora, un biglietto, un ponte. Come le parole e il linguaggio, è anche un magazzino di lavoro, capacità ed esperienze cui ha contribuito tutta la comunità. Tuttavia è anche una tecnologia specialistica come la scrittura, e come la scrittura intensifica l'aspetto visivo della parola e dell'ordine; inoltre, come l'orologio separa visivamente il tempo dallo spazio, così il denaro separa il lavoro dalle altre funzioni sociali. Ancora oggi esso è un linguaggio per tradurre il lavoro dell'agricoltore in quello del barbiere, del medico, dell'ingegnere o dell'idraulico. In quanto enorme metafora sociale, in quanto ponte o traduttore, il denaro – al pari della scrittura – accelera gli scambi e stringe i

legami d'interdipendenza in ogni comunità. Esattamente come la scrittura o il calendario, permette alle organizzazioni politiche, di estendersi enormemente nello spazio. È un'azione a distanza, nello spazio e nel tempo. In una società ad alto livello di alfabetismo e di frammentazione, « il tempo è denaro » e il denaro è il magazzino del tempo e dello sforzo altrui.

Nel Medioevo l'idea del *fisco* o « borsa del re » manteneva un rapporto tra il denaro e il linguaggio (« l'inglese del re ») e le vie di comunicazione (« la strada del re »). Prima dell'avvento della stampa era abbastanza naturale considerare i mezzi di comunicazione come l'estensione di un unico corpo. In una società sempre più alfabeta, denaro e orologio salirono a un alto livello di *stress* visivo o frammentato. In pratica l'uso occidentale del denaro come magazzino e trasformatore del lavoro e delle capacità della comunità è dipeso da una lunga assuefazione alla parola scritta e dal potere di quest'ultima di specializzare, delegare e separare le funzioni in un'organizzazione.

Se consideriamo la natura e l'uso del denaro nelle società non alfabete, possiamo capire meglio come la scrittura abbia contribuito alla nascita della valuta circolante. L'uniformità delle merci, unita a un sistema di prezzi fissi che noi ora consideriamo normale, diventa possibile solo quando il terreno è stato preparato dalla stampa. I paesi « arretrati » ci mettono molto per arrivare al « decollo » economico perché non subiscono l'azione estensiva della stampa con il suo condizionamento psicologico all'uniformità e alla ripetibilità. L'Occidente in genere non si rende ben conto di quanto il mondo dei prezzi e dei conti sia sorretto dall'invadente cultura visiva dell'alfabetismo.

Le società non alfabete mancano delle risorse psichiche necessarie per creare e mantenere quelle enormi strutture d'informazione statistica che noi chiamiamo mercati e prezzi. È molto più facile organizzare la produzione che addestrare intere popolazioni all'abitudine di tradurre, per così dire, in termini statistici i loro desideri, con il meccanismo della domanda e dell'offerta e con la tecnologia visiva dei prezzi. Soltanto nel XVIII secolo l'Occidente ha incominciato ad accettare questa forma d'estensione della sua vita interiore che è il nuovo schema statistico del commercio. E ai pensatori dell'epoca il nuovo

meccanismo apparve talmente bizzarro che lo battezzarono « calcolo edonistico ». I prezzi sembravano allora paragonabili, in termini di sentimenti e di desideri, al vasto mondo dello spazio che aveva già rinunciato alle proprie ineguaglianze di fronte al potere di trasposizione del calcolo differenziale. Insomma la frammentazione della vita interiore mediante i prezzi pareva nel Settecento misteriosa, come era parsa un secolo prima la frammentazione minuta dello spazio mediante il calcolo.

L'astrazione e il distacco estremo che il nostro sistema di prezzi esprime sono impensabili e inutilizzabili per popolazioni dove a ogni transazione si ripete il dramma eccitante del mercanteggiare.

Oggi che i nuovi vortici del potere sono plasmati dall'istantanea interdipendenza elettrica di tutti gli uomini di questo pianeta, nell'organizzazione sociale e nell'esperienza personale il fattore visivo assume importanza sempre minore, e il denaro incomincia ad essere sempre meno un mezzo per immagazzinare o scambiare lavoro. L'automazione, che è elettronica, non simboleggia tanto il lavoro fisico quanto la conoscenza programmata. Man mano che il lavoro è sostituito dal puro movimento d'informazione, il denaro come magazzino del lavoro si fonde con le forme informazionali del credito e con la *credit card*. Dalla moneta metallica alla banconota e da questa alla *credit card* c'è un continuo progresso verso lo scambio commerciale come movimento d'informazione. Questa tendenza a un'informazione onnicomprensiva è l'immagine espressa dalla *credit card* e s'avvicina una volta di più al carattere della moneta tribale. La società tribale, infatti, non conoscendo specializzazioni d'impiego o di lavoro, non specializza neppure il denaro. Le sue monete possono essere mangiate, bevute o indossate come le nuovi navi spaziali commestibili che si stanno progettando.

In un mondo non alfabeta comunque non esiste il concetto di lavoro. Il cacciatore e il pescatore primitivo non lavoravano, come non lavora il poeta, il pittore o il pensatore d'oggi. Non c'è lavoro dove l'uomo è coinvolto nella sua totalità. Esso incomincia nelle comunità agricole sedentarie con la divisione della mano d'opera e con la specializzazione delle funzioni e dei compiti. Nell'era del cervello elettronico siamo di nuovo to-

talmente convolti nelle nostre funzioni. Il lavoro come « impiego » cede il posto alla dedizione e all'impegno come nella tribù.

Nelle società non alfabete il denaro stabilisce un rapporto abbastanza semplice con gli altri organi della società. Ma la sua funzione aumenta in maniera enorme quando esso promuove la specializzazione e la separazione delle funzioni sociali. Diventa allora il mezzo principale per mettere in rapporto le attività sempre più specialistiche di una società. Nella nostra era elettronica è più facile riconoscere il potere di frammentazione del senso visivo nell'atto in cui l'alfabetismo lo separa dagli altri sensi. Oggi, con i cervelli elettronici e le programmazioni elettriche, i mezzi per immagazzinare e trasferire informazioni diventano sempre meno visivi e meccanici e sempre più integrali e organici. Il campo totale creato dalle forme elettriche istantanee non può essere visualizzato come non può esserlo la velocità delle particelle elettroniche. L'istantaneità crea un'azione reciproca tra tempo, spazio e occupazioni umane, per la quale le antiche forme di scambio monetario diventano sempre più inadeguate. Un fisico moderno che tentasse di servirsi di modelli visivi di percezione per organizzare dati atomici non riuscirebbe neppure ad avvicinarsi alla vera natura dei suoi problemi. Nell'era elettronica dell'informazione istantanea spariscono sia il tempo (in quanto misurato visivamente e segmentalmente) sia lo spazio (in quanto uniforme, pittorico e chiuso). E l'uomo pone fine al suo compito di specialista frammentario per assumere la funzione del raccoglitore d'informazione. Ricupera così il concetto inclusivo di « cultura » esattamente come il raccoglitore di cibo primitivo che lavorava in pieno equilibrio con tutto il suo ambiente. In questo nuovo mondo nomade e « senza lavoro » la nostra preda è la conoscenza e la comprensione dei processi creativi della vita e della società.

Gli uomini abbandonarono il mondo chiuso della tribù per la « società aperta », scambiando l'orecchio con l'occhio per mezzo della tecnologia della scrittura. Fu in particolare l'alfabeto che permise loro di uscire dal cerchio incantato e dalla risonante magìa del mondo tribale. Un analogo processo di mutamento economico dalla società chiusa a quella aperta, dal

mercantilismo e dalla protezione dell'economia nazionale al mercato aperto ideale dei liberisti, fu attuato in epoca più recente per mezzo della parola scritta e col passaggio dalla moneta metallica alla banconota. Oggi la tecnologia elettronica mette a repentaglio il concetto stesso di denaro mentre la nuova dinamica dell'interdipendenza umana passa da *media* frammentanti come la stampa a *media* inclusivi o di massa come il telegrafo.

Poiché tutti i *media* sono estensioni di noi stessi, o trasposizioni di certe parti di noi in altre materie, lo studio di un qualunque *medium* ci aiuta a comprendere tutti gli altri. Il denaro non fa eccezione. Particolarmente illuminante è il suo uso da parte dei primitivi e dei non alfabeti, in quanto manifesta una tranquilla accettazione delle merci come *media* di comunicazione. Il non alfabeta può accettare come denaro qualunque materia prima anche perché le materie prime di una comunità sono insieme merci e *media* di comunicazione. Il cotone, il frumento, il bestiame, il tabacco, il legname, i pesci, le pellicce e molti altri prodotti sono stati in parecchie culture grandi forze formative della comunità. Quando una di queste merci diventa dominante come tessuto di connessione sociale, serve anche come magazzino di valori e come trasposítore o permutatore di capacità e di compiti.

La classica maledizione di Mida, il suo potere di trasformare in oro tutto ciò che tocca, è in un certo senso la caratteristica di ogni *medium*, compreso il linguaggio. Il mito attrae l'attenzione su un aspetto magico di tutte le estensioni dei sensi e degli organi umani, cioè di tutte le tecnologie. Ogni tecnologia ha il suo tocco di Mida. Quando una comunità sviluppa una nuova estensione di se stessa, tende a provocare un'alterazione di tutte le altre funzioni in modo che possano adattarsi a questa forma.

Il linguaggio, come la valuta circolante, funge da magazzino di percezioni e da trasmettitore delle percezioni stesse e dell'esperienza di una persona, o di una generazione, a un'altra persona e a un'altra generazione. In quanto trasformatore e immagazzinatore di esperienze, il linguaggio è inoltre un riduttore e un deformatore dell'esperienza stessa. L'enorme vantaggio di accelerare il processo d'apprendimento e di rendere possibile la

trasmissione della conoscenza nel tempo e nello spazio supera di molto gli svantaggi delle codificazioni linguistiche dell'esperienza. La matematica e la scienza moderna dispongono di un numero sempre crescente di sistemi non verbali per la codificazione dell'esperienza.

Il denaro, che come il linguaggio è un magazzino di lavoro e di esperienza, agisce anche come trasformatore e trasmettitore. Dal suo ruolo di magazzino è riuscito a staccarsi soprattutto da quando la parola scritta ha accentuato la separazione delle funzioni sociali. Questo ruolo appare chiaramente quando si adopera come moneta una materia prima o una merce come il bestiame o le pellicce. Ma, man mano che il denaro si stacca dalla forma di merce e diventa un agente specialistico di scambio (o un trasformatore di valori), può spostarsi con maggiore velocità e in quantità sempre più grandi.

Anche in tempi recenti il drammatico avvento della banconota, o « moneta rappresentativa », in sostituzione della moneta-merce, ha prodotto confusione. Nello stesso modo la tecnologia gutenberghiana ha creato una vasta repubblica delle lettere e ha suscitato un'enorme confusione sui limiti tra il regno della letteratura e quello della vita. La moneta rappresentativa, basata sulla tecnologia della stampa, ha creato nuove e più rapide dimensioni del credito abbastanza incompatibili con la massa inerte del lingotto di metallo e della merce con valore monetario. Tuttavia si fecero sforzi enormi per indurre la nuova rapidissima moneta a comportarsi come una lenta diligenza. J.M. Keynes ha esposto questa politica nel *Trattato sulla moneta*:

Così la lunga epoca della merce con valore monetario è finalmente finita prima dell'epoca della moneta rappresentativa. L'oro ha cessato di essere una moneta, un tesoro, un segno tangibile di ricchezza, il cui valore non può diminuire fin quando la mano dell'individuo tiene stretto l'oggetto materiale. È diventato qualcosa di molto più astratto, una norma di valutazione; e conserva il suo *status* nominale soltanto perché ogni tanto viene trasmesso in quantità relativamente piccole tra un gruppo di banche centrali. nelle occasioni in cui una di esse ha inflazionato la moneta rappresentativa affidata alla sua amministrazione in misura diversa da quella appropriata al comportamento dei suoi vicini.

La moneta cartacea o rappresentativa si è specializzata staccandosi dall'antica funzione del denaro come magazzino di lavoro a quella egualmente antica e fondamentale del denaro come trasmettitore da un tipo di lavoro a un altro. L'alfabeto non fu soltanto una drastica astrazione visiva della ricca cultura geroglifica degli egiziani, ma ridusse e trasportò questa cultura nel grande vortice visivo del mondo greco-romano. È un processo a senso unico di riduzione delle culture non alfabete ai frammenti visivi specializzati del mondo occidentale. Il denaro è un complemento della tecnologia specialistica alfabetica che eleva a nuova intensità persino la forma gutenberghiana della ripetibilità meccanica. Come l'alfabeto neutralizzava le divergenze tra le culture primitive trasferendone le complessità in semplici termini visivi, così la moneta rappresentativa ha ridotto nell'Ottocento i valori morali. Come la carta aiutò l'alfabeto a ridurre i barbari orali all'uniformità della civiltà romana, così la carta moneta permise all'industria occidentale di invadere il mondo.

Poco prima dell'avvento di questo tipo di moneta il grande incremento del movimento dell'informazione nei notiziari e nei giornali europei creò l'immagine e il concetto di « credito nazionale ». Questa immagine collettiva del credito dipendeva, allora come oggi, da quel rapido e generale movimento d'informazione che da oltre due secoli consideriamo ormai normale. A questo punto, il denaro assunse anche la funzione di trasferire da una cultura all'altra non soltanto i magazzini di lavoro di una località ma quelli di un'intera nazione.

Uno dei risultati inevitabili dell'accelerazione del movimento d'informazione e del potere di trasposizione del denaro è la possibilità d'arricchimento offerta a coloro che possono prevedere questa trasformazione con qualche ora o con qualche anno d'anticipo. Noi conosciamo soprattutto casi d'arricchimento dovuti a informazioni preventive sulle azioni, le obbligazioni e le aree fabbricabili, ma in passato, quando il rapporto tra ricchezza e informazione non era così ovvio, un'intera classe sociale poteva monopolizzare la ricchezza derivante da un casuale mutamento tecnologico. Lo studio di Keynes di un caso del genere, nel saggio *Shakespeare and the Profit Inflations*, spiega che quando le classi dirigenti trovano nuove fonti di

ricchezza, conoscono un periodo di esuberanza e di euforia, una lieta liberazione dalle ansie e dalle tensioni consuete prodotta dalla prosperità, la quale a sua volta ispira l'artista affamato a inventare nella sua soffitta nuovi ritmi trionfali e forme esultanti di pittura e di poesia. Fin quando i profitti sono molto superiori ai salari, la classe dirigente caracolla in uno stile che ispira all'artista in miseria le concezioni più grandiose. Quando invece tra profitti e salari si stabilisce un equilibro ragionevole, questa gioia esuberante della classe dirigente incomincia a diminuire e l'arte non può più trarre beneficio dalla prosperità.

Keynes ha scoperto la dinamica del denaro come *medium*. Il compito di uno studio su questo *medium* è identico a quello dello studio di tutti i *media*; e precisamente, come scriveva Keynes: « Affrontare il problema in modo dinamico, analizzare i diversi elementi in esso coinvolti in modo da mostrare il processo casuale mediante il quale si determina il livello dei prezzi e il metodo di transizione da una forma d'equilibrio all'altra. »

Insomma, il denaro non è un sistema chiuso e non esaurisce in se stesso il suo significato. Come trasmettitore e amplificatore, ha possibilità eccezionali di sostituire un tipo di cosa a un altro. Gli studiosi dell'informazione sono arrivati a concludere che il livello al quale una risorsa può essere sostituita a un'altra aumenta con l'accrescere dell'informazione. Quante più cose sappiamo, tanto meno possiamo contare su un unico cibo, combustibile o materia prima. Abiti e mobili possono ora essere fatti di molti materiali diversi. Il denaro, che è stato per secoli il principale agente di trasmissione e di scambio delle informazioni, vede ora questa sua funzione affidata sempre di più all'automazione e alla scienza.

Oggi persino le risorse naturali hanno un aspetto informazionale. Esse esistono in virtù della cultura e dell'abilità di una data comunità. Ma è vero anche il contrario. Tutti i *media* – o estensioni dell'uomo – sono risorse naturali che esistono grazie alle conoscenze e alle capacità di una comunità. Fu la constatazione di questo aspetto del denaro che impressionò moltissimo Robinson Crusoe quando andò a visitare il relitto della nave e gli ispirò le riflessioni citate all'inizio di questo capitolo.

Quando ci sono merci ma non denaro, si ha una forma di baratto, o di scambio diretto tra un prodotto e un altro. Quando però nelle società non alfabete si usano merci per scambi diretti, si nota con maggiore facilità la loro tendenza ad assumere anche la funzione del denaro. Su questo materiale è già stato fatto un certo lavoro, se non altro per trasportarlo da luoghi lontani. L'oggetto insomma immagazzina lavoro, informazione e conoscenza tecnica nella misura in cui è stato oggetto di qualche operazione. Quando lo si scambia con un altro, assume già la funzione del denaro come trasformatore o riduttore di varie cose a un denominatore comune. Questo denominatore comune è però anche un mezzo per risparmiare tempo e accelerare le cose. Il denaro è dunque tempo, e in questa operazione sarebbe difficile separare il risparmio di lavoro da quello del tempo.

È misterioso il fatto che i fenici, avidi trafficanti marittimi, abbiano adottato un sistema monetario soltanto dopo i lidi, i quali agivano principalmente sulla terraferma. La ragione addotta per questo ritardo può non spiegare il problema fenicio, ma attrae l'attenzione su un aspetto fondamentale del denaro come *medium*; e precisamente che quelli che commerciavano spostandosi in carovane avevano bisogno di un *medium* di pagamento leggero e portatile. Ne avevano invece meno bisogno quelli che, come i fenici, commerciavano per via mare. Un altro esempio importante della portabilità come mezzo per accelerare ed estendere la portata effettiva dell'azione è dato dal papiro. Una cosa era l'alfabeto se applicato alla creta o alla pietra, e tutta un'altra se usato su un materiale leggero come il papiro. Ne risultò un balzo avanti nella velocità e nello spazio che permise la creazione dell'impero romano.

Nell'era industriale i metodi sempre più esatti di misurazione del lavoro hanno rivelato che il risparmio di tempo è un aspetto molto importante del risparmio di mano d'opera. I *media* del denaro, della scrittura e dell'orologio incominciarono a convergere nuovamente in un tutto organico che ha portato l'uomo ad avvicinarsi a un coinvolgimento totale nel proprio lavoro, simile a quello del primitivo nella vita della sua società o dell'artista nel suo studio.

Uno degli aspetti del denaro è di permettere una transizione

naturale verso il numero, perché l'accumulo o la collezione di monete ha molto in comune con la folla. Inoltre i modelli psicologici della folla e quelli associati con l'accumulazione della ricchezza sono molto simili. Elias Canetti sottolinea che la dinamica fondamentale delle folle è l'impulso verso un accrescimento rapido e illimitato. La stessa dinamica è tipica delle grandi concentrazioni di ricchezza. Di fatto l'unità di misura del grande capitale è oggi nell'uso popolare « il milione ». È un'unità accettabile con qualsiasi tipo di moneta. E all'idea del milione è sempre associata quella che sia possibile mettervi le mani con una rapida speculazione. Nello stesso modo Canetti spiega come l'ambizione di vedere aumentare i numeri fosse tipica dei discorsi di Hitler.

Le folle di persone e le pile di soldi non soltanto tendono all'accrescimento, ma generano inquietudine sulla possibilità di una disintegrazione e di una deflazione. Il movimento in due sensi dell'espansione e della deflazione sembra la causa del nervosismo delle folle e dell'inquietudine che s'accompagna alla ricchezza. Canetti analizza a lungo gli effetti psichici dell'inflazione tedesca dopo la prima guerra mondiale. Al deprezzamento del marco s'accompagnò parallelamente quello del cittadino. Si ebbe una perdita di dignità e di valore, nella quale le unità personali si confusero con quelle monetarie.

15 Orologi. Il profumo del tempo

In *Communication in Africa* Leonard Dobb osserva: « Il turbante, la spada e oggi la sveglia vengono indossati o portati come indicazione di alto grado sociale. » Passerà presumibilmente ancora parecchio tempo perché gli africani incomincino a guardare l'orologio per essere puntuali.

Come avvenne una grande rivoluzione matematica quando furono scoperti i numeri posizionali (302 invece di 32 eccetera), così si ebbero grandi mutamenti culturali quando si trovò il modo di fissare il tempo come qualcosa che accade tra due punti. Da questa applicazione di unità visive, astratte e uniformi è derivato il nostro sentimento del tempo come durata. E dalla nostra divisione del tempo in unità uniformi e trascrivibili in termini visivi derivano il nostro senso della durata e la nostra impazienza quando non riusciamo a sopportare l'intervallo tra un avvenimento e l'altro. Questa impazienza, nata dal concetto del tempo come durata, non esiste nelle culture non alfabete. Come il lavoro incominciò con la divisione della mano d'opera, così la durata incomincia con la divisione del tempo, e in particolare con quelle suddivisioni mediante le quali gli orologi meccanici impongono al senso del tempo una successione uniforme.

Come strumento tecnologico, l'orologio è una macchina che produce ore, minuti e secondi uniformi secondo lo schema della catena di montaggio. Trattato in questo modo uniforme, il tempo viene separato dai ritmi dell'esperienza umana. Insomma l'orologio meccanico contribuisce a creare l'immagine di un universo numericamente quantificato e mosso da forze meccaniche. La sua storia moderna prende avvio dal mondo dei monasteri medievali e dal loro bisogno di una norma e di un ordine sincronizzato che guidasse la vita della comunità. Il tempo misurato non dal dato unico dell'esperienza personale ma

da unità astratte uniformi ha invaso gradatamente tutta la vita sensoriale, come la tecnologia della scrittura e della stampa. Non soltanto il lavoro, ma anche il mangiare e il dormire, si sono gradatamente adattati all'orologio anziché a necessità organiche. Man mano che lo schema di una misurazione arbitraria e uniforme del tempo si è esteso a tutta la società, anche il vestiario ha incominciato a sottostare ad alterazioni annuali in un modo conveniente per l'industria. A questo punto, naturalmente, la misurazione meccanica del tempo, in quanto principio di conoscenza applicata, unì le proprie forze alla stampa e alla catena di montaggio come mezzi di frammentazione uniforme dei processi.

Il più integrale e il più coinvolgente senso del tempo che si possa immaginare è quello espresso nelle culture della Cina e del Giappone. Fino al Seicento, fino a quando, cioè, arrivarono i missionari portando gli orologi meccanici, i cinesi e i giapponesi avevano misurato per migliaia d'anni il tempo mediante graduazioni d'incenso. Una successione di profumi in un ordine accuratamente prestabilito indicava non soltanto le ore e i giorni ma le stagioni e i segni zodiacali. Il senso dell'olfatto, considerato da tempo la radice della memoria e la base unificante dell'individualità, è tornato ancora in primo piano con gli esperimenti di Wilder Penfield. Durante operazioni chirurgiche al cervello il sondaggio elettrico del tessuto cerebrale ha richiamato in vita molti ricordi del paziente. Queste evocazioni erano dominate e unificate dai profumi e dagli odori che strutturavano le passate esperienze cui si riferivano. L'olfatto non è soltanto il più sottile e il più delicato dei sensi umani, ma è anche il più iconico, in quanto coinvolge più di tutti gli altri l'intero sistema sensorio. Non stupisce quindi che le società a più alto livello d'alfabetismo facciano il possibile per ridurre o eliminare gli odori dall'ambiente. Nelle società alfabete l'odore del corpo, segno distintivo e affermazione insostituibile dell'individualità umana, è parola ripugnante. Ci coinvolge troppo date le nostre abitudini al distacco e all'attenzione specialistica. Le società che misuravano il tempo con gli aromi erano in genere così compatte e così profondamente unificate da resistere a ogni forma di cambiamento.

Lewis Mumford ha avanzato l'ipotesi che l'influenza dell'oro-

logio sulla meccanizzazione della società abbia preceduto quella della pressa tipografica. Ma egli non tien conto dell'alfabeto fonetico, cioè della tecnologia che ha reso possibile la frammentazione visiva e uniforme del tempo. Di fatto Mumford non s'accorge che l'alfabeto è la fonte del meccanicismo occidentale, come non s'accorge che la meccanizzazione è il passaggio di una società da moduli audio-tattili a valori visivi. La nuova tecnologia elettrica è tendenzialmente organica, anziché meccanica, in quanto estende, anziché gli occhi, il nostro sistema nervoso centrale a tutto il pianeta. Nel rapporto tra spazio e tempo di questa tecnologia, l'antico tempo meccanico incomincia a diventare inaccettabile, se non altro perché è uniforme.

Gli studi moderni di linguistica sono strutturali anziché letterari e devono molto alle nuove possibilità offerte dai cervelli elettronici. Ogni volta che si esamina un intero linguaggio come un sistema unificato, appaiono strane lacune. Occupandosi dell'inglese corrente, Martin Joos ha argutamente indicato « cinque orologi di stile », cioè cinque diverse zone dal clima culturale indipendente. Soltanto una di queste zone è l'area della « responsabilità ». È la zona della omogeneità e dell'uniformità che ha assorbito le regole di Gutenberg sino a farle proprie. È la zona dell'inglese corrente, pervasa dal corrente sentimento del tempo, e in essa gli abitanti, se vogliamo chiamarli così, possono mostrare gradi diversi di puntualità.

Edward T. Hall intitola un capitolo di *The Silent Language*: « Il tempo parla. Accenti americani, » e mette a confronto il nostro senso del tempo con quello degli indiani Hopi. Per loro esso non è una successione uniforme o una durata, ma un pluralismo entro il quale coesistono molte cose. « È ciò che accade quando matura il grano o cresce una pecora... È il processo naturale che si attua mentre la sostanza vivente svolge il dramma della propria vita. » Di conseguenza esistono per loro tanti tipi di tempo quanti sono i tipi di vita. Analogo è il senso del tempo del fisico e dello scienziato moderno, i quali non cercano più di contenere gli eventi nel tempo, ma ritengono che ogni cosa abbia il proprio tempo e il proprio spazio. Inoltre, ora che viviamo elettricamente in un mondo istantaneo, esiste tra spazio e tempo un'interpenetrazione totale. Nello stesso modo la pittura, a partire da Cézanne, ha riscoperto

l'« immagine plastica » mediante la quale tutti i sensi coesistono in uno schema unificato. Tutti gli oggetti e i gruppi d'oggetti generano i propri spazi mediante i loro rapporti visivi e musicali con altri spazi. Quando questa consapevolezza si è manifestata nel mondo occidentale, la si è accusata di fondere tutte le cose in un flusso unico. Ma oggi sappiamo che quell'ansia era una reazione alfabeta e visiva naturale alla nuova tecnologia non visiva.

J.Z. Young spiega in *Doubts and Certainty in Science* che l'elettricità non è qualcosa che viene trasmesso o che è contenuto in un'altra cosa, ma qualcosa che avviene quando due o più corpi si trovano in particolari posizioni. Il nostro linguaggio, derivato dalla tecnologia fonetica, non può tener testa a questa nuova visione della conoscenza. Noi diciamo ancora che la corrente elettrica « fluisce » e parliamo di « scariche » d'energia elettrica come se si trattasse della sparatoria di un fucile. Ma, simile alla magìa estetica della pittura, « l'elettricità è la condizione che possiamo constatare quando esistono certi rapporti spaziali tra le cose ». Il pittore impara a modificare i rapporti tra le cose per sprigionare una percezione nuova, come il chimico e il fisico imparano a sprigionare attraverso altri rapporti altri tipi d'energia. Nell'era elettrica abbiamo sempre meno ragione di imporre un unico sistema di rapporti a ogni oggetto o gruppo d'oggetti. Nel mondo antico il solo mezzo per raggiungere il potere consisteva nel disporre di un migliaio di schiavi capaci di agire all'unisono. Nel Medioevo l'orologio del comune, esteso dalle campane, permetteva nelle piccole comunità una grande coordinazione di energie. Nel Rinascimento l'orologio si associò alla rispettabilità uniforme della tipografia per estendere il potere dell'organizzazione sociale su scala quasi nazionale. Nell'Ottocento esso poteva ormai offrire una tecnologia coesiva inseparabile dall'industria e dai trasporti e in grado di far agire un'intera metropoli quasi come un automa. Ora nell'era elettrica del potere e dell'informazione decentrati incominciamo a dolerci dell'uniformità del tempo scandito dall'orologio. Cerchiamo una molteplicità di ritmi, anziché una ripetibilità. È la differenza che c'è tra un reggimento in marcia e un balletto.

Per capire i *media* e la tecnologia è necessario rendersi con-

to che quando il fascino di un'invenzione o di un'estensione del nostro corpo è nuovo, si verifica una « narcosi » o un ottundimento dell'area così amplificata. Ci si cominciò a lamentare degli orologi solo quando l'era elettrica aveva reso palesemente assurdo il loro tempo d'ordine meccanico. In questo secolo elettrico la città scandita dal tempo meccanico appare un agglomerato di sonnambuli e di *zombi*, che abbiamo imparato a conoscere dalla lettura della prima parte della *Terra desolata* di T.S. Eliot.

Su un pianeta ridotto dai nuovi *media* alle dimensioni di un villaggio, persino le città appaiono strane ed eccentriche, forme arcaiche già ricoperte da nuovi modelli di cultura. Tuttavia, quando la scrittura meccanica, come fu definita in un primo tempo la stampa, diede agli orologi meccanici una nuova forza e una nuova praticità, la reazione al nuovo senso del tempo fu assai ambigua e persino beffarda. Nei sonetti di Shakespeare ricorre continuamente il duplice tema dell'immortalità della fama conferita dalla nuova macchina della stampa e della meschina futilità dell'esistenza quotidiana misurata dall'orologio:

When I doe count the clock that tels the time,
and see the brave day sunck in hidious night...
then of thy beauty do I question make
that thou among the wastes of time must goe
[Quando conto i rintocchi che dicono l'ora / e vedo il giorno radioso caduto in orrida notte / ... io penso allora al destino della tua bellezza / ché tu pure ne andrai tra i rifiuti del tempo. (Trad. di Alberto Rossi. Sonetto 12)]

In *Macbeth* Shakespeare associa le tecnologie gemelle della stampa e del tempo meccanico nel soliloquio familiare, per mostrare la disgregazione del mondo di Macbeth:

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
creeps in this petty pace from day to day,
to the last syllable of recorded time.
[Domani, e domani, e domani s'insinua col suo piccolo passo giorno dopo giorno sino all'ultima sillaba del tempo segnato.]

Il tempo, sminuzzato in frammenti uniformi successivi dall'orologio e dalla stampa divenne un tema fondamentale della nevrosi rinascimentale, inseparabile dal nuovo culto della misurazione precisa nelle scienze. Nel sonetto 60 Shakespeare cita all'inizio il tempo meccanico e alla fine il nuovo strumento d'immortalità (la stampa):

Like as the waves make towards the pibled shore,
so do our minuites hasten to their end,
each changing place with that which goes before,
in sequent toil all forwards do contend...
And yet to times in hope, my verse shall stand
praising thy worth, dispight his cruell hand.
[Come incalzano le onde verso la spiaggia petrosa / così gli istanti nostri si affrettano al loro fine / mutando ognuno luogo con quello che innanzi gli corre / in affannosa sequela essi urgono avanti. / ... E tuttavia nei tempi a venire i miei versi staranno / per esaltarti, a dispetto di sua mano crudele. (Trad. di Alberto Rossi.)]

La poesia di John Donne intitolata « The Sun Rising » si basa sul contrasto tra il tempo aristocratico e quello borghese. La caratteristica più soffocante dei borghesi ottocenteschi era la puntualità, la devozione pedantesca al tempo meccanico e all'ordine sequenziale. Quando lo spazio-tempo fluì dalla nuova tecnologia elettrica oltre i cancelli della consapevolezza, questa meccanica meticolosità divenne sgradevole e addirittura ridicola. Donne aveva lo stesso senso ironico dell'irrilevanza del tempo scandito dall'orologio, ma affermava che nel regno dell'amore anche i grandi cicli cosmici del tempo erano poveramente cronometrici.

Busy old fool, unruly Sun,
why dost thou thus
through windows, and through curtains call on us?
Must to thy motions lovers' seasons run?
Saucy, pedantic wretch, go chide
late school-boys, and sour prentices,
go tell the Court-huntsmen that the King will ride,
call country ants to harvest offices,
love, all alike, no season knows nor clime,
nor hours, days, months, which are the rags of time.

[Vecchio pazzo affaccendato, turbolento sole, perché ci chiami attraverso le finestre e le tende? Forse che le stagioni degli amanti devono scorrere secondo i tuoi movimenti? Insolente e fastidioso sciagurato, va a sgridare gli scolaretti in ritardo e gli imbronciati apprendisti, va a dire ai cacciatori di corte che il re uscirà a cavallo, l'amore non conosce comunque né stagione né clima, né ore, giorni e mesi che sono gli stracci del tempo.]

Gran parte della fortuna di Donne nel XX secolo è dovuta al fatto che rifiutava all'autorità della nuova era gutenberghiana il potere di investirlo delle stimmate uniformi e ripetibili della tipografia e dei motivi della precisa misurazione visiva. *To his Coy Mistress* di Andrew Marvell esprimeva in modo analogo un disprezzo totale per il nuovo spirito di misurazione e di calcolo del tempo e della virtù:

Had we but world enough and time,
this coyness, lady, were no crime
we would sit down and think which way
to walk, and pass our long love's day...
An hundred years should go to praise
thine eyes, and on thy forehead gaze;
two hundred to adore each breast,
but thirty thousand to the rest;
an age at least to every part,
and the last age should show your heart,
for lady, you deserve this state,
nor would I love at lower rate.
[Se avessimo spazio e tempo a sufficienza, questa ritrosia, signora, non sarebbe un delitto; ci sederemmo a pensare in quale direzione camminare e come passare la nostra lunga giornata d'amore... Cent'anni dovrebbero essere dedicati ad elogiare i tuoi occhi e a contemplare la tua fronte; duecento ad adorare ogni mammella, e trentamila per il resto; almeno un secolo per ogni parte e l'ultimo secolo dovrebbe mostrare il tuo cuore, perché, signora, tu meriti questo omaggio né io amerei a un tasso inferiore.]

Marvell mescolava i tassi di scambio a quelli della lode adatta a una visione convenzionale e frammentaria della sua innamorata secondo la moda. Al modo in cui costei affrontava praticamente la realtà egli sostituiva un'altra struttura tempo-

rale e un diverso modello di percezione. Al posto di una quieta trasposizione borghese del codice amoroso medievale nel linguaggio della nuova classe mercantile, perché non una capriola byroniana verso le più lontane rive dell'amore ideale?

But at my back I always hear
time's winged chariot hurrying near;
and yonder all before us lie
deserts of vast eternity.
[Ma alle mie spalle sento continuamente avvicinarsi di furia il carro alato del tempo; e laggiù davanti a noi si estendono deserti immensi di eternità.]

Ecco la nuova prospettiva lineare entrata nella pittura con Gutenberg ma giunta nell'universo verbale soltanto con il *Paradiso perduto* di Milton. Il linguaggio scritto aveva resistito per due secoli all'astratto ordine visivo della successione lineare e del punto di fuga. La generazione che seguì a Marvell si dedicò alla poesia del paesaggio e subordinò il linguaggio a speciali effetti visivi.

Marvell comunque concludeva la sua strategia per il soggiogamento del tempo borghese con questa osservazione:

Thus, though we cannot make our sun
stand still, yet we will make him run.
[Così, se non possiamo immobilizzare il nostro sole, ebbene, lo faremo correre.]

Proponeva che lui e la sua amata si trasformassero in una palla di cannone e venissero sparati contro il sole per farlo correre. Come dire che si può sconfiggere il tempo capovolgendone le caratteristiche, a patto di avere una sufficiente accelerazione. È l'era elettronica che ha potuto sperimentare questo fatto avendo scoperto che la velocità istantanea abolisce il tempo e lo spazio e restituisce l'uomo a una consapevolezza integrale e primitiva.

Oggi non è soltanto il tempo scandito dall'orologio ad essere antiquato, ma anche la ruota stessa, che già si contrae in forma animale sotto l'impulso di velocità sempre maggiori. L'intuizione di Marvell secondo la quale il tempo borghese poteva

essere sconfitto dalla velocità era abbastanza fondata. Oggi, sotto l'impulso della velocità elettrica, il meccanico incomincia a cedere il passo all'unità organica. L'uomo può ripensare che i due o tremila anni di meccanizzazione consapevole a vari livelli sono stati soltanto un intermezzo tra due grandi periodi organici di cultura. Nel 1911 Boccioni diceva: « Noi siamo i primitivi di una cultura sconosciuta. » Dopo mezzo secolo sappiamo qualcosa di più della nuova cultura dell'era elettronica, e questa conoscenza ha dissipato il mistero che circondava la macchina.

In confronto con l'utensile, la macchina è un'estensione o un'esteriorizzazione di un processo. L'utensile estende il pugno, le unghie, i denti, il braccio. La ruota estende il piede in rotazione o in un movimento sequenziale. La stampa, cioè la prima meccanizzazione completa di un'attività artigianale, spezza il movimento della mano in una serie di fasi separate e ripetibili dato il carattere rotatorio della ruota. Da questa sequenza analitica derivò il principio della catena di montaggio, che appare antiquata nell'era elettrica perché la sincronizzazione non è più sequenziale. Grazie ai nastri isolanti la sincronizzazione di un numero qualunque di atti diversi può essere simultanea. È venuto meno in tal modo il principio meccanico dell'analisi in serie. Persino la ruota è decaduta come principio, anche se lo strato meccanico della nostra cultura ancora la conserva come parte di un impulso accumulato e come configurazione arcaica.

L'orologio moderno, fondamentalmente meccanico, include in sé la ruota. Ma ha cessato di avere i significati e le funzioni di un tempo. All'uniformità del tempo è succeduta la pluralità dei tempi. Oggi è fin troppo facile cenare a New York e digerire a Parigi. E i viaggiatori provano quotidianamente l'esperienza di trovarsi a una certa ora in una cultura ferma al 3000 a.C. e nell'ora successiva in una cultura che è del 1900 d.C. Esteriormente la vita nordamericana si sviluppa in massima parte su linee ottocentesche, mentre la nostra esperienza interiore, sempre più in contrasto con questi schemi meccanici, è di natura elettrica, inclusiva e mitica. Una consapevolezza mitica o iconica sostituisce le sfaccettature del « punto di vista ».

Gli storici concordano nel sottolineare l'importanza basilare dell'orologio per la sincronizzazione dei compiti umani nella vita monastica. Accettare questa frammentazione dell'esistenza in ore e minuti sarebbe stato impensabile fuori di una comunità ad alto livello d'alfabetismo. Nei primi secoli dell'era cristiana come oggi, la disposizione a subordinare l'organismo umano al ritmo estraneo del tempo meccanico dipendeva appunto dall'alfabetismo. Perché l'orologio possa dominare, deve preesistere l'accettazione dello *stress* visivo inseparabile dall'alfabetismo fonetico, il quale in se stesso è un ascetismo astratto che nella comunità umana apre la via a innumerevoli schemi di privazione. Con l'alfabetismo universale il tempo può assumere il carattere di uno spazio chiuso o pittorico che può essere diviso e suddiviso. Che può essere riempito: « Ho tutta la giornata occupata. » O essere lasciato vuoto: « Avrò una settimana libera il mese prossimo. » Come ha dimostrato Sebastian de Grazia in *Of Time, Work and Leisure*, non tutto il tempo libero è ozio, perché il concetto di ozio rifiuta sia la divisione della fatica che costituisce « lavoro », sia le divisioni del tempo che creano il « tempo libero » e il « tempo occupato ». È escluso cioè il tempo come contenitore. Una volta che il tempo viene meccanicamente o visivamente chiuso, diviso e riempito è possibile usarlo in modo sempre più efficiente. Si può trasformarlo in una macchina per risparmiare lavoro come rivela la famosa « legge di Parkinson ».

Chi studia la storia dell'orologio scoprirà che con l'invenzione dell'orologio meccanico è stato introdotto un principio completamente nuovo. I primi orologi meccanici avevano conservato l'antico principio dell'azione continua della forza motrice, come era usato nella clessidra ad acqua o nella turbina idraulica. Fu intorno al 1300 che si cominciò a interrompere momentaneamente il movimento rotatorio con la corona e con il bilanciere. Si otteneva così il cosiddetto « scappamento » che era il mezzo per trasferire letteralmente la forza continua della ruota nel principio visivo di una successione uniforme ma segmentata. Lo scappamento introdusse anche l'azione reciprocamente reversiva delle lancette nel far ruotare avanti e indietro un perno. L'incontro nell'orologio meccanico di questa antica estensione del movimento della mano e del movi-

mento rotatorio in avanti della ruota fu di fatto la trasformazione delle mani in piedi e dei piedi in mani. Era forse impossibile immaginare un'estensione tecnologica più complicata di appendici fisiche in stretto rapporto reciproco. La fonte dell'energia dell'orologio veniva così separata dalle lancette, cioè dalla fonte d'informazione, mediante un'azione tecnologica. Lo scappamento come trasformazione dello spazio della ruota in uno spazio visivo e uniforme è quindi un'anticipazione diretta del calcolo infinitesimale che trasforma qualunque tipo di spazio o di movimento in uno spazio visivo continuo e uniforme.

Parkinson, seduto sulla barriera che divide gli usi meccanici del lavoro e del tempo da quelli elettrici, riesce a divertirci sbirciando tempo e lavoro ora con un occhio e ora con l'altro Culture come la nostra, equilibrate sino al punto della trasformazione, generano in abbondanza una consapevolezza insieme tragica e comica. È la fitta azione reciproca tra le diverse forme di percezione e d'esperienza che rende grandi il v secolo a.C., il Cinquecento e il Novecento. Ma poche persone hanno trovato piacevole vivere in questi intensi periodi nei quali tutto ciò che dà garanzia di familiarità e sicurezza si dissolve per configurarsi nuovamente nel giro di pochi decenni.

Non fu l'orologio, ma l'alfabetismo rafforzato dall'orologio, a creare un tempo astratto e a far sì che gli uomini mangiassero non quando avevano fame ma quando era « ora di mangiare ». Lewis Mumford fa un'osservazione significativa quando dice che il senso del tempo, astratto e meccanico, del Rinascimento permise agli uomini di vivere nel passato classico staccandosi dal presente. Anche qui fu la pressa tipografica che permise di ricreare il mondo classico producendone in massa i testi letterari. La creazione di uno schema temporale meccanico e astratto si estende presto a periodiche modifiche del modo di vestire, nello stesso modo in cui la produzione di massa si estende alla pubblicazione periodica di giornali e riviste. Oggi a noi sembra normale che sia compito della rivista « Vogue » modificare la moda, sia anzi parte integrante del processo grazie al quale essa viene stampata. Quando una cosa circola crea circolazione; la moda crea ricchezza spostando tessuti e aumentandone ancor più la circolazione. Abbiamo già visto il funzionamento di questo processo nel capitolo sul denaro. Gli orologi

sono *media* meccanici che, accelerando il ritmo dell'associazione umana, trasformano i compiti dell'individuo e creano nuovo lavoro e nuova ricchezza. Coordinando e accelerando gli incontri e il comportamento degli uomini, essi aumentano la quantità dei loro scambi.

Non è quindi assurdo che Mumford indichi nell'orologio, nella pressa tipografica e nell'altoforno le tre grandi innovazioni del Rinascimento. L'orologio, come l'altoforno, accelerò la fusione dei materiali e l'affermarsi di una armoniosa conformità nei contorni della vita sociale. Molto tempo prima della rivoluzione industriale del tardo Settecento, la gente si lamentava che la società fosse diventata una « prosastica macchina » che trascinava tutti attraverso la vita a una velocità da capogiro.

L'orologio asportò l'uomo dal mondo dei ritmi e delle ricorrenze stagionali con la stessa efficacia con cui l'alfabeto lo aveva liberato dalla risonanza magica della parola parlata e dalla trappola tribale. Questa duplice traslazione dell'individuo dalle grinfie della natura e da quelle della tribù non procedette senza inconvenienti. Ma il ritorno alla natura e alla tribù diventa, nelle condizioni elettriche, fatalmente semplice. Dobbiamo stare in guardia contro coloro che annunciano piani per restituire l'uomo alla condizione e al linguaggio originari della sua stirpe. Questi crociati non hanno mai esaminato la funzione dei *media* e della tecnologia nello scaraventare l'uomo da una dimensione all'altra. Sono sonnambuli, come il capo africano con la sveglia legata alla schiena.

Mircea Eliade, noto studioso di religioni comparate, sembra non rendersi conto, in *Sacro e profano*, che un universo « sacro » nel senso da lui attribuito a questo termine è tale se dominato dalla parola parlata e da *media* auditivi. « Profano » è invece l'universo dominato dal senso della vista. L'orologio e l'alfabeto, frantumando l'universo in segmenti visivi, hanno posto termine alla musica dell'interdipendenza. Il visivo dissacra l'universo e produce « l'uomo non religioso della società moderna ».

Eliade è tuttavia storicamente utile in quanto ci racconta come, prima dell'era dell'orologio e della città regolata sul tempo, esistevano per l'uomo tribale l'orologio cosmico e il tempo sacro della cosmogonia. Quando egli voleva costruire una città

o una casa, o curare una malattia, evocava il mondo cosmico con una complessa rappresentazione o recitazione rituale del processo della creazione. Eliade ci ricorda che nelle Figi « la cerimonia per installare un nuovo sovrano si chiama ‹creazione del mondo› ». Lo stesso dramma viene recitato per favorire la crescita delle messi. Mentre l'uomo moderno si sente obbligato alla puntualità e alla conservazione del tempo, l'uomo tribale aveva la responsabilità di fornire energia all'orologio cosmico. Ma l'uomo elettrico o ecologico (uomo del campo totale) potrà probabilmente superare l'antica ossessione cosmica della tribù.

L'uomo primitivo viveva in una macchina cosmica assai più tirannica di tutte quelle che siano mai state inventate dall'alfabetismo occidentale. Il mondo dell'orecchio abbraccia e include più cose di quante siano alla portata dell'occhio. L'orecchio è ipersensibile, l'occhio freddo e distaccato. L'orecchio consegna l'uomo al panico universale, mentre l'occhio, esteso dall'alfabetismo e dal tempo meccanico, lascia qualche vuoto e qualche isola liberi dall'implacabile pressione acustica e dalle sue ripercussioni.

16 La stampa. Come capirla

L'arte di fare dichiarazioni pittoriche in forma precisa e ripetibile è da tempo accettata in Occidente come un fatto normale. Ma si dimentica di solito che, senza le incisioni e le cianotipie, senza le mappe e la geometria, ben difficilmente esisterebbe il mondo delle scienze e delle tecnologie moderne.

Al tempo di Ferdinando e Isabella e delle altre monarchie marittime, le mappe erano segretissime come oggi le nuove scoperte elettroniche. Quando i comandanti tornavano dai loro viaggi, i funzionari della corona facevano di tutto per procurarsi originali e copie delle mappe disegnate durante le traversate. Di conseguenza sorse un redditizio mercato nero nel quale venivano vendute mappe clandestine. Esse non avevano nulla in comune con quelle di oggi ed erano di fatto una sorta di diari che registravano le avventure e le esperienze di singoli navigatori. Il cartografo medievale non concepiva infatti lo spazio come qualcosa di uniforme e di continuo, e i suoi prodotti assomigliavano piuttosto alla moderna arte non oggettiva. Ancora oggi gli indigeni che vengono per la prima volta a contatto con il nuovo spazio rinascimentale ne subiscono un trauma. Il principe Modupe racconta nella sua autobiografia, *I Was a Savage*, di aver imparato a leggere le mappe a scuola e di aver poi portato nel proprio villaggio quella di un fiume che suo padre percorreva da anni come mercante.

A mio padre parve un'idea assurda. Rifiutò di riconoscere il fiume che aveva attraversato a Bamako, il quale, diceva, non è più profondo di quanto sia alto un uomo, le acque dell'immenso delta del Niger. Le distanze misurate in miglia non avevano per lui alcun significato... « Queste mappe sono bugiarde, » mi disse in

tono secco. E dal suo tono di voce compresi di averlo offeso, anche se allora non capivo per quale ragione. Su una mappa non si vedono le cose che fanno soffrire l'uomo. La verità di un luogo è nella gioia o nella sofferenza che ne derivano. Mi consigliò di non fidarmi di una cosa tanto inadeguata... Adesso capisco, anche se allora non ci era arrivato, che i miei discorsi disinvolti sulle enormi distanze segnate nella mappa sminuivano i viaggi che egli aveva misurato sui suoi piedi stanchi. Con le mie parolone, avevo distrutto la grandiosità delle sue marce cariche di fardelli e appesantite dall'afa.

Tutte le parole del mondo non bastano a descrivere un oggetto come un secchio, ma ne bastano poche per dire come si fa un secchio. Questa insufficienza delle parole a fornire informazioni visive sugli oggetti bloccò il progresso della scienza greca e romana. Plinio il Vecchio parla dell'incapacità dei botanici greci e latini di trovare un modo per trasmettere informazioni su piante e fiori:

Per questo altri autori si sono limitati a una descrizione verbale delle piante; alcuni anzi non le hanno neppure descritte, ma si sono in genere accontentati di un nudo elenco di nomi.

Ci troviamo ancora una volta di fronte alla funzione basilare dei *media*, quella di immagazzinare e diffondere informazioni. È chiaro che immagazzinare è già diffondere, in quanto ciò che viene immagazzinato è più accessibile di ciò che deve essere ancora raccolto. Il fatto che non si possano immagazzinare verbalmente le informazioni visive sui fiori e sulle piante spiega anche perché la scienza, nel mondo occidentale, abbia dovuto dipendere per molto tempo dal fattore visivo. Ciò non può sorprendere in una cultura che si fonda sulla tecnologia dell'alfabeto, la quale riduce a visività persino il linguaggio parlato. Da quando l'elettricità ha creato una serie di mezzi non visivi per immagazzinare e ricuperare informazioni, non sono mutate soltanto le basi e le caratteristiche della cultura ma anche quelle della scienza. Una conoscenza esatta delle conseguenze di questo mutamento sulla conoscenza e sui processi mentali non è necessaria né all'educatore né al filosofo.

Molto prima che Gutenberg inventasse la stampa a carat-

teri mobili, già si stampava molto su carta mediante xilografie. La forma più popolare di questa specie di cliché comprendente tanto il testo come le immagini è la cosiddetta *Biblia Pauperum*. Gli stampatori di xilografie precedettero gli stampatori tipografici, anche se non è facile stabilire di quanto tempo, perché quelle stampe a buon mercato e a larga diffusione, disprezzate dalle persone colte, non furono conservate, come oggi non si conservano gli album a fumetti. Per quanto riguarda la stampa pregutenberghiana entra in gioco la grande legge della bibliografia: « Quanti più erano, tanti meno sono. » Essa si applica anche a molti altri oggetti, dai francobolli ai primi apparecchi radio.

L'uomo del Medioevo e del Rinascimento ignorava quasi completamente quella separazione e specializzazione delle arti che si instaurarono in un periodo successivo. I manoscritti e i primi libri stampati erano letti ad alta voce, e le poesie venivano cantate o recitate. Oratorio, musica, letteratura e disegno erano in stretto rapporto. Soprattutto nel mondo del manoscritto miniato gli stessi caratteri erano accentuati plasticamente sino a un livello quasi scultoreo. In un saggio sull'arte di Andrea Mantegna come miniaturista, Millard Meiss ricorda che, tra i margini fioriti e fronzuti della pagina, i caratteri di Mantegna « si levano come monumenti, solidi come pietra, ben saldi e scolpiti con finezza... Decisamente isolati e pesanti, si pongono baldanzosamente su un fondo colorato e vi gettano spesso un'ombra... ».

La stessa concezione delle lettere dell'alfabeto come icone incise è riaffiorata oggi nelle arti grafiche e nei manifesti pubblicitari. Forse il lettore avrà riconosciuto l'intuizione di questo cambiamento nel sonetto di Rimbaud sulle vocali o in certi quadri di Braque. Ma anche i normali titoli dei giornali tendono a dare ai caratteri una forma iconica, vicinissima a una risonanza auditiva e anche a una qualità tattile e scultorea.

La principale caratteristica della stampa forse ci sfugge in quanto appare così ovvia e casuale. Consiste, precisamente, nell'essere una dichiarazione pittorica che può venire ripetuta con precisione e all'infinito, o almeno finché dura la matrice. La ripetibilità è il nocciolo del principio meccanico che ha dominato il nostro mondo soprattutto a partire dalla tecnologia di

Gutenberg. È il primo messaggio della stampa e della tipografia. Con la tipografia, il principio del carattere mobile mostrò come meccanizzare qualunque lavoro manuale con la segmentazione e la frammentazione di un'azione totale. Ciò che era cominciato con l'alfabeto, in quanto separazione dei gesti, della vista e del suono nella parola parlata, raggiunse, prima con la xilografia e poi con la tipografia, un nuovo livello d'intensità. L'alfabeto assegnava una posizione suprema alla componente visiva, riducendo a questa forma tutti gli altri fatti sensuali della parola parlata. Ciò spiega perché un mondo alfabeta accolse con tanto favore la xilografia e, più tardi, anche la fotografia, forme che mostrano un mondo di gesti inclusivi e di atteggiamenti drammatici necessariamente esclusi dalla parola scritta.

La stampa fu accolta con entusiasmo come mezzo per impartire informazioni nonché come incentivo alla pietà e alla meditazione. Nel 1472 fu stampata a Verona *De re militari* di Volturio che conteneva molte incisioni di macchine belliche. Ma l'uso della xilografia come aiuto alla contemplazione nei Libri d'Ore, negli Emblemi e nei Calendari dei Pastori continuò su larga scala per altri duecento anni.

È importante tener presente che le vecchie stampe e xilografie, come gli odierni fumetti, contengono pochissimi dati sulla collocazione nel tempo e nello spazio di un oggetto. Lo spettatore, o il lettore, è costretto a partecipare completando e interpretando le poche indicazioni offerte dalle linee dei contorni. Non diverse da quelle della xilografia e del fumetto sono le caratteristiche dell'immagine televisiva, che fornisce un minimo di dati sugli oggetti e richiede di conseguenza un alto grado di partecipazione dello spettatore per completare ciò che è soltanto suggerito nella maglia a mosaico dei puntini. Con l'avvento della TV è iniziato il declino del fumetto.

È forse abbastanza ovvio il fatto che, mentre un *medium* freddo coinvolge enormemente lo spettatore, un *medium* caldo non lo coinvolge. Ma può contraddire le idee più diffuse affermare che la tipografia, in quanto *medium* caldo, coinvolge il lettore assai meno del manoscritto, o sottolineare che il fumetto e la TV, in quanto *media* freddi, coinvolgono moltissimo chi ne fruisce mutandolo in coautore e partecipante.

Una volta esaurita la mano d'opera schiavistica del mondo

greco-romano, l'Occidente ha dovuto procedere a una tecnologizzazione assai più intensa di quella dell'evo antico. Analogamente l'agricoltore americano, messo di fronte a nuovi compiti e a nuove occasioni, e travagliato nello stesso tempo da una grande scarsità di collaboratori umani, è stato stimolato a una frenetica attività di creazione di congegni atti a risparmiare mano d'opera. Sembrerebbe che in questo discorso la logica del successo consista nel provocare un giorno la scomparsa definitiva delle maestranze dal mondo della fatica. Insomma, nell'automazione. Ma se questo è stato il movente primo di tutte le nostre tecnologie, non è detto che siamo pronti ad accettarne le conseguenze. Per orientarsi può giovare vedere il funzionamento di questo processo in epoche remote quando il lavoro equivaleva a servitù specialistica e soltanto l'ozio permetteva una vita di dignità e di « coinvolgimento » totale.

La stampa, nella fase goffa della xilografia, rivela un importantissimo aspetto del linguaggio, e cioè che le parole non sopportano definizioni nette nell'uso quotidiano. Quando Cartesio all'inizio del Seicento passò in rassegna il mondo della filosofia rimase sbigottito per la confusione delle lingue e incominciò a battersi per ridurre la filosofia a una forma matematica precisa.

Questo sforzo per giungere a una precisione irrilevante servì solo per escludere dalla filosofia quasi tutti i problemi filosofici, e il grande regno della filosofia venne ben presto spezzettato in quella vasta gamma di scienze e specialismi non comunicanti che vediamo oggi. L'intensa sottolineatura della pianificazione e della precisione visiva è una forza esplosiva che riduce a frammenti sia il mondo del potere sia quello della conoscenza. La crescente quantità e precisione dell'informazione visiva trasformò la stampa in un mondo tridimensionale di prospettive e punti di vista fissi. Hieronymus Bosch, con una pittura che innestava forme medievali in uno spazio rinascimentale, raccontò che cosa poteva significare vivere a cavalcioni tra due mondi, l'antico e il nuovo, durante questa rivoluzione. Egli presentò l'immagine plastica, tattile, di tipo tradizionale ma la collocò nella nuova e intensa prospettiva visiva. Sovrimpose cioè l'idea medievale dello spazio unico e discontinuo alla nuova idea dello spazio uniforme e connesso. E lo fece con un'intensità da incubo.

Lewis Carrol portò l'Ottocento in un mondo di sogni sorprendente quanto quello di Bosch ma basato su principi totalmente opposti. *Alice nel paese delle meraviglie* presenta come norma quello spazio e quel tempo continui che suscitarono costernazione all'epoca del Rinascimento. Ma in questo mondo euclideo uniforme e familiare, Carrol introdusse una fantasiosa discontinuità di spazio e di tempo che anticipava Kafka, Joyce ed Eliot. Carrol, matematico e contemporaneo di Clerk Maxwell, era abbastanza aggiornato per aver conoscenza delle geometrie non euclidee che venivano di moda in quel periodo. Con *Alice nel paese delle meraviglie* fornì ai vittoriani, così sicuri di se stessi, una scherzosa anticipazione del tempo e dello spazio einsteniani. Bosch aveva offerto alla propria epoca un primo assaggio della nuova continuità spaziale e temporale della prospettiva uniforme. Ma anticipava il mondo moderno con un sentimento d'orrore, come Shakespeare in *Re Lear* e Pope in *The Dunciad*. Lewis Carroll invece salutò l'era elettronica con un applauso.

Ai nigeriani che studiano nelle università degli Stati Uniti si chiede a volte di identificare determinate relazioni spaziali. Messi di fronte a oggetti pienamente investiti dalla luce solare, essi sono spesso incapaci di indicare in quale direzione finiranno per cadere le ombre, perché ciò significa collocarsi in una prospettiva tridimensionale. Sole, oggetti e osservatore sono insomma esperiti separatamente e considerati l'uno indipendentemente dall'altro. Per l'uomo medievale, come per il primitivo, lo spazio non era omogeneo e non « conteneva » oggetti. Ogni cosa si creava un proprio spazio, e così continua a fare per il primitivo (e anche per il fisico moderno). Ciò non significa naturalmente che gli artisti indigeni non stabiliscano rapporti tra le cose, ché anzi inventano spesso configurazioni estremamente complicate e raffinate. Né l'artista né lo spettatore provano la minima difficoltà nel riconoscere e nell'interpretare lo schema, ma solo se si tratta di uno schema tradizionale. Se si comincia a modificarlo o a trasferirlo in un altro *medium* (per esempio a tre dimensioni) l'indigeno non lo riconosce più.

Un film antropologico mostrava un intagliatore melanesiano che intagliava un tamburo decorato con tanta abilità, coordinazione e disinvoltura che il pubblico più di una volta si mise

ad applaudire; diventava una canzone, un balletto. Ma quando l'antropologo chiese alla tribù di costruire delle casse nelle quali spedire questi intagli, gli indigeni si sforzarono senza successo per tre giorni nel tentativo di intersecare due assi a un angolo di novanta gradi, e poi rinunciarono frustrati. Non erano in grado di imballare ciò che avevano creato.

Nel mondo a bassa definizione della xilografia medievale ogni oggetto si creava il proprio spazio e non esisteva uno spazio razionale e comune nel quale esso dovesse inserirsi. Man mano che si intensifica l'impressione retinale, gli oggetti cessano di aderire a uno spazio di loro creazione e vengono invece « contenuti » in uno spazio continuo, uniforme e « razionale ». Nel 1905 la teoria della relatività annunciò la dissoluzione dello spazio uniforme newtoniano come illusione o finzione, indipendentemente dalla sua utilità. Einstein pronunciò la condanna dello spazio continuo o « razionale » e aprì la strada a Picasso, ai fratelli Marx e a « MAD ».

17 Fumetti. «MAD», anticamera della TV

Fu grazie alla riproduzione xilografica che Dickens divenne uno scrittore comico. Incominciò infatti col fornire testi a un vignettista di fama. In questa sede si prendono in esame i fumetti subito dopo la stampa per richiamare l'attenzione sulla persistenza, nei fumetti odierni, di caratteristiche già tipiche di vecchi, e spesso rozzi, procedimenti di stampa. Non è per niente facile accorgersi di come le stesse caratteristiche della stampa e della xilografia riappaiano nella maglia a mosaico della TV. Per le persone di cultura letteraria la TV è un argomento talmente difficile che deve essere affrontato per vie traverse. Dei tre milioni di puntini che appaiono ogni secondo sul teleschermo, lo spettatore è in grado di riceverne, in un'occhiata iconica, soltanto poche dozzine, diciamo una settantina, con le quali deve formare un'immagine. L'immagine così costituita è rozza, come quella dei fumetti. È per questo che la stampa e i fumetti costituiscono una tappa utile per arrivare a comprendere l'immagine televisiva; cioè perché forniscono pochissime informazioni visive o particolari significanti. I pittori e gli scultori possono invece comprendere la TV senza difficoltà, perché capiscono quale coinvolgimento tattile sia necessario per apprezzare l'arte plastica.

Le qualità strutturali della stampa e della xilografia persistono anche nel fumetto, e tutti questi *media* hanno in comune un carattere partecipazionale e di invito a una collaborazione attiva che vale per tutta una serie di altri *media* contemporanei. La stampa introduce al fumetto, come il fumetto introduce alla comprensione dell'immagine televisiva.

Molti rugosi adolescenti ricorderanno il proprio entusiasmo per quel capolavoro del fumetto che fu lo *Yellow Kid* di Richard F. Outcault. Al tempo della sua prima apparizione sulle pagine del « Sunday World » di New York si intitolava

Hogan's Alley, e presentava una serie di episodi della vita di ragazzi che vivevano nei quartieri popolari. Nel 1898 e negli anni successivi questo fumetto fece vendere molti giornali. Poi lo acquistò Hearst che diede inizio ai supplementi a fumetti su vasta scala. I fumetti (come si è già spiegato nel capitolo sulla stampa), essendo un *medium* a bassa definizione, sono una forma d'espressione ad alto livello partecipazionale, perfettamente coerente con la forma a mosaico del giornale. Forniscono inoltre un senso di continuità da un giorno all'altro. La singola notizia ha un ridottissimo valore d'informazione e chiede di essere completata dal lettore, esattamente come l'immagine della TV o la telefoto. È per questo che la TV ebbe ripercussioni così disastrose sui fumetti. Era un vero rivale, non un complemento. Ma la TV colpì ancor più duramente il bozzetto pubblicitario « pittorico », scacciando ciò che era lucido e squillante per lasciar posto al ruvido, allo scultoreo, al tattile. Di qui l'improvvisa affermazione della rivista « MAD » che presenta esclusivamente una fredda e ridicola ripetizione delle forme dei *media* caldi: fotografia, radio e cinema. « MAD » è in sostanza la vecchia *image* della stampa e della xilografia che si ripropone in vari *media* contemporanei. Il suo tipo di configurazione finirà per plasmare tutto ciò che di accettabile può offrire la TV.

La principale vittima dell'impatto televisivo fu il *Li'l Abner* di Al Capp. Capp aveva tenuto per diciotto anni il suo eroe sulla soglia del matrimonio. La raffinata ricetta di cui si valeva nel manovrare i propri personaggi era esattamente l'opposto di quella usata da Stendhal, il quale diceva: « Non faccio che coinvolgere i miei eroi nelle conseguenze della propria stupidità e poi do loro l'intelligenza in modo che possano soffrire. » Al Capp invece diceva: « Non faccio che coinvolgere i miei eroi nelle conseguenze della loro stupidità e poi gli *porto via* l'intelligenza in modo che non possano farci nulla. » Grazie a questa loro incapacità a cavarsi dai pasticci, egli creò una specie di parodia di tutti gli altri fumetti a *suspense*. Capp portò la suspense all'assurdo. Ma i lettori hanno a lungo goduto del fatto che la condanna di Dogpatch a un'inettitudine irreparabile era un paradigma della situazione dell'uomo contemporaneo.

Con l'avvento della TV e della sua immagine iconica a mosaico, le situazioni di vita quotidiana incominciarono ad apparire molto banali. Al Capp s'accorse improvvisamente che le sue deformazioni non funzionavano più e pensò che gli americani avessero perso la capacità di ridere di se stessi. Ma si sbagliava. La realtà era che la TV aveva coinvolto ciascuno di loro in ciascun altro assai più profondamente di prima. Questo *medium* freddo, con il suo mandato di partecipazione in profondità, imponeva a Capp di rimettere a fuoco l'immagine di Li'l Abner. La sua confusione e il suo sgomento corrispondevano perfettamente alle più diffuse reazioni di tutte le maggiori aziende americane. Da « Life » alla General Motors, e dalle aule scolastiche agli uffici degli alti dirigenti, divenne inevitabile rimettere a fuoco gli obiettivi e le immagini per permettere un sempre maggiore coinvolgimento e una sempre maggiore partecipazione del pubblico. Capp disse: « Adesso l'America è cambiata. E l'umorista s'accorge di questo cambiamento forse più di chiunque altro. Adesso ci sono in America cose su cui non possiamo più scherzare. »

Il coinvolgimento in profondità invita tutti a prendersi assai più sul serio di un tempo. Man mano che la TV raffreddava le folle d'America dando loro nuove preferenze e un nuovo orientamento della vista, dell'udito, del gusto e del tatto, si rese necessario addolcire anche la meravigliosa miscela di Al Capp. Non c'era più bisogno di prendere in giro Dick Tracy o i luoghi comuni della suspense. Come la rivista « MAD » scoprì, il nuovo pubblico considerava i temi e gli episodi della vita di tutti i giorni ridicoli quanto ciò che poteva accadere nella remota Dogpatch. « MAD » non fece che trasferire il mondo dell'avviso pubblicitario in quello del fumetto, e fece questo proprio quando il fumetto incominciava a sparire sotto i colpi dell'immagine televisiva, sua concorrente diretta. Contemporaneamente l'immagine della TV sfocava e annebbiava quella chiara e precisa della fotografia. La televisione raffreddò il pubblico degli annunci pubblicitari sino al punto in cui la persistente veemenza degli annunci stessi e degli spettacoli venne ad adattarsi perfettamente al programma di « MAD ». La TV di fatto trasformò i *media* caldi della fotografia, del cinema e della radio, in un mondo di fumetti e fece questo presentandoli

come entità surriscaldate. Oggi l'adolescente americano si tiene stretta la sua copia di « MAD » (« Fatevi una personalità con ‹MAD› ») nello stesso modo in cui il beatnik russo si tiene caro un vecchio nastro di Presley ricavato registrando una trasmissione radio per i G.I. Se la « Voce dell'America » passasse improvvisamente al jazz, il Cremlino tremerebbe dalle fondamenta. Risultati altrettanto efficaci, se non di più, si otterrebbero dando modo ai russi di strabuzzare gli occhi davanti ai cataloghi di Sears Roebuck anziché mandar loro la solita squallida propaganda per l'*american way of life*.

Picasso era da molto tempo un *fan* dei fumetti americani. Gli intellettuali d'avanguardia, da Joyce a Picasso, hanno seguito sempre con passione la *popular art* americana in quanto vi hanno riconosciuto una reazione autentica e fantasiosa all'ufficialità. L'arte « beneducata », invece, si limita a eleganti evasioni e tende solo a ignorare (o a disapprovare) le più chiassose espressioni di una società ad alta definizione; e si risolve così in poco più che una ripetizione di quelle che possono dirsi le acrobazie specialistiche di un mondo industrializzato. L'arte « popolare », in questo senso, è il *clown* che ricorda a noi tutti la vita e le facoltà che abbiamo escluso dalla nostra routine quotidiana: il *clown* che si azzarda a seguire i ruoli specializzati della società pur agendo come uomo integrale. Ma l'uomo integrale è un disadatto in una situazione specialistica. Questo, almeno, è uno dei modi in cui può essere presa in considerazione l'arte del fumetto e quella del clown.

Oggi gli adolescenti che votano per « MAD » ci stanno dicendo a modo loro che l'immagine televisiva ha posto termine alla fase dei beni di consumo nella cultura americana. Ci dicono quello che dieci anni fa avevano tentato di dirci i beatnik diciottenni. L'età pittorica è finita; incomincia l'età iconica. Ora passiamo agli europei tutte quelle cose che ci hanno ossessionato dal 1922 al 1952. Essi entrano così nell'era dei consumi e dei prodotti standardizzati, mentre noi entriamo nella nostra prima era di profondità, orientata non più verso il consumatore ma verso il produttore e verso l'arte. L'America si sta europeizzando nelle stesse gigantesche proporzioni in cui si sta americanizzando l'Europa.

Qual è allora la sorte dei fumetti un tempo popolari? Che

succede a *Blondie* o a *Bringing up Father?* Il loro era un mondo pastorale di innocenza primitiva dal quale la giovane America è evidentemente uscita. C'era ancora a quei tempi un'adolescenza, e c'erano ancora ideali remoti, sogni personali e obiettivi visualizzabili, anziché le posizioni collettive vigorose e sempre presenti della partecipazione di gruppo.

Nel capitolo sulla stampa abbiamo detto che il fumetto è una forma artigianale di esperienza che ha acquistato una vitalità sempre più vigorosa con il prosieguo dell'era elettrica. Nello stesso modo tutte le applicazioni elettriche, lungi dall'essere congegni per risparmiare mano d'opera, sono nuove forme di lavoro, decentrate e rese disponibili per tutti. Tale è anche il mondo del telefono e dell'immagine televisiva che dai suoi utenti esige molto più di quanto esigessero la radio o il cinema. Come conseguenza normale di questo aspetto partecipazionale e artigianale della tecnologia elettrica, ogni forma di trattenimento offerta nell'era televisiva favorisce lo stesso tipo di coinvolgimento personale. Di qui il fatto paradossale che, nell'era televisiva, Johnny non sa leggere perché la lettura, come viene abitualmente insegnata, è un'attività troppo superficiale e di consumo. Il *paperback* intellettuale, a causa della sua profondità, può quindi attrarre i giovani che disprezzano ciò che viene abitualmente offerto nell'ambito narrativo. Gli insegnanti odierni scoprono spesso che studenti incapaci di leggere una pagina di storia stanno diventando esperti nell'analisi linguistica. La realtà dunque non è che Johnny non sappia leggere ma che, in un'epoca di coinvolgimento profondo, Johnny non sa visualizzare obiettivi lontani.

I primi album di fumetti uscirono nel 1935. Non avendo in sé nulla di associativo o di letterario, ed essendo difficili da decifrare quanto il *Book of Kells*, conquistarono subito i giovani. Gli anziani della tribù, i quali non si erano mai accorti che un normale quotidiano era pazzesco quanto un'esposizione d'arte surrealista, non potevano certo capire che i fumetti erano esotici come le miniature dell'VIII secolo. E non avendo capito niente della *forma*, non potevano neanche individuarne il *contenuto*. S'accorsero soltanto delle torture e della violenza; dopo di che, con ingenua logica da alfabeti, aspettarono che la violenza dilagasse nel mondo. O attribuirono ai fumetti la cri-

minalità contemporanea. Il più rimbambito dei galeotti imparò a borbottare in toni lamentosi: « Sono stati i fumetti che mi hanno ridotto in questo stato. »

Intanto bisognava vivere nella violenza di un ambiente industriale e meccanico e darle un significato e una ragione d'essere nei nervi e nelle viscere dei giovani. Vivere e sperimentare qualcosa equivale a trasporre il suo impatto diretto in molte forme indirette di consapevolezza. Abbiamo offerto ai giovani una giungla d'asfalto rauca e stridula al cui confronto qualsiasi foresta tropicale era quieta e inoffensiva come una conigliera. La consideravamo normale; e spendevamo ingenti somme per mantenerla a un alto livello d'intensità, dato che rendeva bene. E quando l'industria del divertimento cercò di presentare un ragionevole facsimile della normale veemenza urbana, alzammo le sopracciglia.

Fu Al Capp a scoprire che, almeno prima della TV, qualsiasi livello di lesioni alla *Scragg* o di « moralità » alla *Phogbound* poteva essere accettato come un fatto divertente. *Lui* però non lo considerava divertente. Metteva nel fumetto esattamente ciò che si vedeva attorno. Ma la nostra radicata incapacità a mettere in rapporto le situazioni ci permetteva di scambiare per umorismo il suo realismo sardonico. Quanto più egli mostrava la tendenza delle persone a cacciarsi in spaventose difficoltà, nonché la loro totale incapacità di muovere un dito per difendersi, tanto più loro ridacchiavano. « La satira, » diceva Swift, « è uno specchio nel quale vediamo ogni volto tranne il nostro. »

Il fumetto e il bozzetto pubblicitario appartengono entrambi al mondo dei giochi, al mondo dei modelli e delle estensioni di situazioni esistenti altrove. « MAD » associò il mondo della xilografia, della stampa e del fumetto ad altri giochi e modelli derivati dal mondo del divertimento organizzato. È una specie di mosaico giornalistico della pubblicità come spettacolo e dello spettacolo come forma di follia. È soprattutto una forma di espressione ed esperienza analoga alla stampa e alla xilografia, la cui improvvisa attrazione è un indice certo di mutamenti profondi nella nostra cultura. Adesso abbiamo bisogno di comprendere il carattere formale della stampa, del fumetto e della vignetta, come sfide e agenti di mutazione della cul-

tura di consumo del cinema, della fotografia e del giornale. Non esiste un unico modo di affrontare questo compito né un'osservazione o un'idea che possa da sola risolvere un problema così complesso in un momento di mutazione della percezione umana.

18 La parola stampata. Architetto del nazionalismo

« Si sarà accorta, signora, » disse il dottor Johnson con un sorriso da pugile, « che io sono bene educato al limite di una superflua meticolosità. » Qualunque fosse il limite del suo conformarsi all'insistenza del proprio tempo sul lindo ordine della camicia bianca, il dottor Johnson era ben consapevole della crescente mania della società per la presentabilità visiva.

La stampa a caratteri mobili fu la prima meccanizzazione di un lavoro manuale complesso, e divenne l'archetipo di tutte le meccanizzazioni successive. Da Rabelais e More a Mill e Morris l'esplosione tipografica estese i cervelli e le voci degli uomini al ristabilimento del dialogo umano su una scala mondiale che ha attraversato i tempi. Vista semplicemente come magazzino d'informazione o come nuovo metodo per un rapido ricupero della conoscenza, la tipografia pose termine, sul piano psichico come su quello sociale, nello spazio come nel tempo, al campanilismo e al tribalismo. In realtà i primi due secoli della stampa a caratteri mobili furono caratterizzati più dal desiderio di vedere libri antichi e medievali che dal bisogno di leggerne e scriverne di nuovi. Sino al 1700 erano antichi o medievali oltre il 50 per cento dei libri stampati. Al primo pubblico di lettori della parola stampata, insomma, non fu offerta soltanto l'Antichità ma anche il Medioevo. E i testi medievali erano di gran lunga i più popolari.

Come tutte le altre estensioni dell'uomo, anche la tipografia ebbe conseguenze psichiche e sociali che spostarono improvvisamente i limiti precedenti e i precedenti modelli di cultura. Nel fondere – o come direbbe qualcuno nel confondere – il mondo antico con quello medievale, il libro stampato creò un terzo mondo, quel mondo moderno che ora si trova di fronte la nuova tecnologia elettrica, cioè una nuova estensione dell'uomo. I mezzi elettrici per il trasferimento dell'informazione

stanno mutando la nostra cultura tipografica quanto la stampa mutò il manoscritto medievale e la cultura scolastica.

Beatrice Warde ha descritto recentemente in *Alphabet* un'esibizione di lettere dipinte con la luce. Era un film pubblicitario di Norman McLaren, a proposito del quale la scrittrice dichiara:

Vi chiedete stupiti perché abbia fatto così tardi quella sera, ma vi assicuro che vidi due A egiziane dal piede equino... passeggiare sottobraccio con l'inconfondibile andatura di una coppia di comici di varietà. Vidi le terminazioni di base che si muovevano come se indossassero scarpette da ballerine, al punto che le lettere saltellavano letteralmente *sur les pointes*... Dopo quaranta secoli di alfabeto *necessariamente statico*, vidi ciò che i suoi componenti potevano fare nella quarta dimensione del tempo e del movimento. Posso dire di essere rimasta elettrizzata.

Niente potrebbe essere più lontano di così dalla cultura tipografica e dal suo celebre motto: « un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto. »

La signora Warde, che ha dedicato la vita allo studio della tipografia, mostra un'indubbia sensibilità nella sua sbalordita reazione di fronte a queste lettere stampate non da caratteri tipografici ma dalla luce. Può darsi che, sotto l'impulso della velocità istantanea dell'elettricità, l'esplosione iniziata con le lettere fonetiche (i « denti di drago » seminati da re Cadmo) si capovolga in « implosione »? L'alfabeto (e la sua estensione tipografica) rese possibile la diffusione di un potere che è conoscenza e sconvolse i vincoli dell'uomo tribale facendolo esplodere in un agglomerato di individui. La scrittura e la velocità elettrica riversano istantaneamente e continuamente su di lui le preoccupazioni degli altri uomini. Egli diventa di nuovo tribale. E la famiglia umana ridiventa un'unica tribù.

Chiunque studi la storia sociale del libro stampato resterà probabilmente sbalordito dal fatto che non si siano mai capiti gli effetti psichici e sociali della stampa. In cinque secoli sono stati pochissimi gli studiosi che abbiano mostrato esplicitamente di essere consapevoli di questi effetti sulla sensibilità umana. Lo stesso discorso vale per tutte le altre estensioni dell'uomo, dai vestiti al cervello elettronico. Un'estensione sembra pertan-

to l'amplificazione di un organo, di un senso o di una funzione che ispira il sistema nervoso centrale al gesto autoprotettivo di ottundere l'area estesa, almeno per quanto concerne l'ispezione e la consapevolezza diretta. Commenti indiretti sugli effetti del libro stampato se ne trovano in abbondanza nelle opere di Rabelais, Cervantes, Montaigne, Swift, Pope e Joyce, i quali si valsero della tipografia per creare nuove forme d'arte.

Sul piano psichico il libro stampato, estensione della facoltà visiva, ha intensificato la prospettiva e il punto di vista fisso. All'accentuazione del punto di vista e del punto di fuga che fornisce l'illusione della prospettiva s'accompagna l'illusione che lo spazio sia visivo, uniforme e continuo. La linearità, la precisione e l'uniformità della disposizione dei caratteri mobili sono inseparabili da queste grandi innovazioni culturali e dall'esperienza rinascimentale. Alla nuova intensità dell'accentuazione visiva e del punto di vista individuale si associarono nel primo secolo della stampa i mezzi di espressione resi possibili dall'estensione tipografica dell'uomo.

Sul piano sociale questa estensione originò il nazionalismo, l'industrialismo, la produzione di massa, l'alfabetismo e l'istruzione universale. La stampa infatti offriva un'immagine dalla precisione ripetibile che ispirò forme totalmente nuove di estensione delle energie sociali. Essa liberò nel Rinascimento, come oggi in Giappone e in Russia, grandi energie psichiche e sociali staccando l'individuo dal gruppo tradizionale e fornendo nel contempo un modello per come aggiungere individuo a individuo in un massiccio agglomerato di potere. Lo stesso spirito individualistico che incoraggiò scrittori e artisti a coltivare l'espressione di se stessi, indusse altri a creare gigantesche imprese, militari e commerciali.

Forse il dono più significativo che la tipografia fece all'uomo è quello del distacco e del non coinvolgimento, il potere di agire senza reagire. A partire dal Rinascimento la scienza ha esaltato questo dono, che nell'era elettrica nella quale tutti sono sempre e reciprocamente coinvolti, è diventato un impiccio. La stessa parola « disinteressato » che esprime l'altezzoso distacco e l'integrità morale dell'uomo tipografico è venuta recentemente ad assumere in misura sempre maggiore il significato di « uno al quale non gliene importa niente ». E la probità al-

la quale fa riferimento questo stesso termine, in quanto segno del carattere scientifico ed erudito di una società alfabeta e illuminata, viene ora sempre più rifiutata come « specializzazione » e frammentazione della sensibilità e della conoscenza. Il potere frammentante e analitico della parola stampata sulle nostre vite psichiche ci ha dato quella « dissociazione della sensibilità » della quale artisti e letterati, a partire da Cézanne e da Baudelaire, in ogni piano per la riforma del gusto e della conoscenza, hanno proposto l'eliminazione con priorità. Nella « implosione » dell'era elettrica la separazione tra pensiero e sensazione finisce per sembrare strana quanto la frantumazione della conoscenza nelle scuole e nelle università. Tuttavia fu proprio la capacità di separare il pensiero dall'emozione e di agire senza reagire che liberò l'uomo alfabeta dal mondo tribale degli stretti legami familiari nella vita privata come in quella sociale.

La tipografia non fu un'aggiunta all'arte dello scriba, come l'automobile non fu un'aggiunta al cavallo. Anche la stampa ebbe la sua fase di « carrozza senza cavalli » nella quale fu fraintesa e male applicata, e nei primi decenni non era raro che l'acquirente di un libro stampato lo portasse da uno scrivano perché lo copiasse e lo illustrasse. Ancora all'inizio del Settecento un « libro di testo » veniva definito dall'*Oxford English Dictionary* come « il testo di un autore classico scritto molto largo dagli studenti per lasciare il posto all'inserimento tra una riga e l'altra dell'interpretazione dettata dal maestro ecc. ». Prima dell'avvento della stampa nelle aule scolastiche e universitarie si dedicava molto tempo alla preparazione di questi testi. L'aula era di fatto uno *scriptorium* e lo studente un redattore e un editore. Nello stesso modo il mercato librario era un mercato di merci relativamente scarse e di seconda mano. La stampa modificò sia i procedimenti dell'istruzione sia quelli del mercato. Il libro fu la prima macchina d'insegnamento e anche la prima merce prodotta in massa. Amplificando ed estendendo la parola scritta, la tipografia rivelò e allargò la struttura della scrittura. Oggi, con il cinema e con l'accelerazione elettrica del movimento d'informazione, la struttura formale della parola stampata appare come un ramo che le onde hanno gettato sulla spiaggia. Un nuovo *medium* non è

mai un'aggiunta al vecchio e non lascia il vecchio in pace. Non cessa mai di opprimere i *media* precedenti fin quando non trova per loro forme e posizioni nuove. La cultura manoscritta aveva suggerito un sistema pedagogico orale che ai suoi livelli più alti fu chiamato « scolastico », ma la stampa, offrendo lo stesso testo a un alto numero di studenti o lettori, pose rapidamente fine al regime scolastico della disputa orale. Fornì insomma una nuova immensa memoria degli scritti passati che rese inadeguata la memoria personale.

Margaret Mead ha raccontato che, quando portò in un'isola del Pacifico più copie di uno stesso libro, ci fu un grande trambusto. Gli indigeni avevano già visto dei libri, ma solo una copia di ciascuno e supponevano che fosse unica. Il loro stupore di fronte al fatto che più libri erano identici era una reazione naturale a quello che in fondo è l'aspetto più magico e potente della stampa e della produzione in serie. Entra in gioco un principio dell'estensione mediante l'omogeneizzazione che è la chiave per capire il successo dell'Occidente. La società aperta è tale in virtù di un processo tipografico uniforme che permette l'illimitata espansione di ogni gruppo con mezzi aggiuntivi. Il libro stampato, che si basava sull'uniformità e sulla ripetibilità tipografica dell'ordine visivo, fu la prima macchina d'insegnamento, come la tipografia fu la prima meccanizzazione di un lavoro manuale. Tuttavia, a dispetto dell'estrema frammentazione e specializzazione dell'azione umana necessaria per giungere alla parola stampata, essa costituisce un ricco composto di invenzioni culturali precedenti. Lo sforzo totale che nel libro illustrato si riassume nella stampa costituisce un notevole esempio della serie di singole invenzioni indispensabili per arrivare a un nuovo risultato tecnologico.

Tra le conseguenze psichiche e sociali della stampa è l'estensione del suo carattere fissile e uniforme alla graduale omogeneizzazione di regioni diverse, con la conseguente amplificazione di potere, energia e aggressività che siamo soliti associare ai nuovi nazionalismi. Su piano psichico l'estensione visiva e l'amplificazione dell'individuo attraverso la stampa ebbe molti effetti. Uno dei più notevoli è forse quello citato da E.M. Forster che, a proposito di certi caratteri rinascimentali, avanzò l'ipotesi che « la pressa tipografica, allora esistente soltanto da

un secolo, fosse stata erroneamente scambiata per un agente di immortalità cui gli uomini si affrettarono ad affidare azioni e passioni a beneficio dell'età future ». La gente incominciò ad agire come se l'immortalità fosse insita nella ripetibilità magica e nelle estensioni della stampa.

Un altro aspetto significativo dell'uniformità e della ripetibilità della pagina stampata fu la pressione da essa esercitata per arrivare a un'ortografia, a una sintassi e a una pronuncia « corrette ». Ancor più notevoli furono i suoi effetti nel separare la poesia dal canto, la prosa dall'oratoria, il linguaggio del popolo da quello delle persone istruite. Per quanto riguarda la poesia si scoprì che, se era possibile leggere i versi senza udirli, poteva anche essere possibile far suonare gli strumenti musicali senza parole d'accompagnamento. La musica s'allontanò dalla parola parlata per tornarvi con Schönberg e Bartòk.

Con la tipografia il processo di separazione (o esplosione) delle funzioni continuò rapidamente a tutti i livelli e in tutti i settori; e mai questa innovazione fu osservata e commentata così amaramente come nel teatro di Shakespeare. Particolarmente in *Re Lear*, egli fornì una immagine o un modello dei riflessi che il processo di quantificazione e di frammentazione produsse sulla politica e sulla vita familiare. Nella scena iniziale della tragedia, Lear presenta come « il nostro intendimento più segreto » un piano di delega dei poteri e dei compiti:

Only we shall retain
the name, and all th'addition to a King;
the sway, revenue, execution of the rest,
beloved sons, be yours: which to confirm
this coronet part between you.
[Dal re noi conserveremo soltanto il nome e quegli onori che gli sono propri; poteri, tributi e governo sono ora vostri, amatissimi figli: e a conferma di questo spartitevi la mia corona.]

Questo atto di frammentazione e di delega porta alla rovina Lear, il suo regno e la sua famiglia. Eppure nel Rinascimento *divide et impera* era la nuova formula dell'organizzazione del potere. « Il nostro intendimento più segreto » è un'allusione a Machiavelli, la cui teoria individualistica e quantitativa del po-

tere aveva suscitato nel suo tempo più paure di quella di Marx nel nostro. La stampa insomma sfidò gli schemi collettivi dell'organizzazione medievale quanto l'elettricità sfida oggi il nostro individualismo frammentato.

L'uniformità e la ripetibilità della stampa permearono il Rinascimento dell'idea del tempo e dello spazio come quantità misurabili continue. Conseguenza immediata di questa idea fu la dissacrazione del mondo del potere e insieme di quello della natura. La nuova tecnica del controllo dei processi fisici mediante la segmentazione e la frammentazione separò Dio dalla natura come la natura dall'uomo e l'uomo dall'uomo. Il trauma per questo distacco da una visione tradizionale e da una consapevolezza onnicomprensiva si ripercosse in più d'un caso sulla figura del Machiavelli, il quale invece si era limitato a esporre le nuove linee di forza quantitative e neutrali o scientifiche come potevano applicarsi alla manipolazione dei regni.

L'intera opera di Shakespeare affronta il tema delle nuove limitazioni del potere regio e privato. In quell'epoca non era possibile immaginare uno spettacolo più orrendo di quello offerto da Riccardo II, re consacrato, che subisce gli oltraggi della prigionia e viene spogliato delle sue sacre prerogative. È però in *Troilo e Cressida* che i nuovi culti del potere fissile e irresponsabile, pubblico e privato, sono denunciati come la cinica sciarada di una competizione atomistica:

Take the instant way;
for honour travels in a strait so narrow
where one but goes abreast: keep, then, the path;
for emulation hath a thousand sons
that one by one pursue: if you give way,
or hedge aside from the direct forthright,
like to an enter'd tide they all rush by
and leave you hindmost...
[E mettetevi subito in cammino; perché l'onore procede su un così stretto viottolo che uno soltanto può camminargli di fianco; restate perciò sul sentiero perché l'emulazione ha mille figli che si susseguono l'uno all'altro: se voi cedete il passo o vi scostate dal diritto cammino, si butteranno avanti come una marea irrompente e vi lasceranno in coda...]

L'immagine della società segmentata in una massa omogenea di appetiti quantificati adombra la visione shakespeariana degli ultimi drammi.

Tra le molte conseguenze impreviste della tipografia, la più nota è forse l'affiorare del nazionalismo. L'unificazione politica delle popolazioni secondo raggruppamenti linguistici era impensabile prima che la stampa trasformasse ogni idioma in un *mass medium* a vasto raggio. La tribù, forma estesa di una famiglia unita da vincoli di parentela, viene fatta esplodere dalla stampa ed è sostituita da un'associazione di uomini addestrati in modo omogeneo all'individualismo. Il nazionalismo stesso appare come un'immagine visiva nuova e intensa del destino e dello status di un gruppo e dipendeva da una rapidità del movimento dell'informazione sconosciuta prima dell'avvento della stampa. Oggi l'immagine del nazionalismo si basa ancora sulla stampa, ma ha contro di sé tutti i *media* elettrici. Negli affari come in politica, la velocità costante dei *jets* rende di fatto inefficienti gli antichi raggruppamenti nazionali dell'organizzazione sociale. Nel Rinascimento fu la velocità della stampa, con i conseguenti sviluppi del mercato e del commercio, a fare del nazionalismo (che è continuità e competizione in uno spazio omogeneo) un fatto non soltanto nuovo ma naturale. Per la stessa ragione le eterogeneità e le discontinuità non competitive delle corporazioni medievali e delle organizzazioni familiari finirono per diventare un grosso ingombro, poiché l'accelerazione dell'informazione mediante la stampa esigeva una maggiore frammentazione e uniformità delle funzioni. I Benvenuto Cellini – coloro cioè che potevano essere insieme orafi, pittori, scultori, scrittori, e condottieri – appartenevano ormai al passato.

Quando una nuova tecnologia penetra in un ambiente sociale non può cessare di permearlo fin quando non ne ha saturato ogni istituzione. La tipografia ha permeato ogni fase delle arti e delle scienze degli ultimi cinquecento anni. Sarebbe facile documentare i processi mediante i quali i princìpi della continuità, dell'uniformità e della ripetibilità sono divenuti la base del calcolo e del commercio, come della produzione industriale, dello spettacolo e della scienza. Qui basterà ricordare che la ripetibilità conferì al libro stampato il carattere stranamente

nuovo di una merce a prezzo costante aprendo così la porta ai sistemi dei prezzi. Il libro stampato aveva inoltre quella maneggevolezza e quell'accessibilità che mancavano al manoscritto.

In diretto rapporto con queste qualità espansive ci fu la rivoluzione dell'espressione. Nella civiltà del manoscritto la posizione dell'autore era vaga e incerta, come quella del menestrello. Di conseguenza la sua auto-espressione presentava ben poco interesse. Ma la tipografia creò un *medium* grazie al quale era possibile parlare ad alta voce e con chiarezza al mondo intero, come era possibile circumnavigare il mondo dei libri precedentemente rinchiuso in un mondo pluralistico di celle monastiche. La spavalderia dei caratteri provocò la spavalderia dell'espressione.

L'uniformità s'estese anche ai territori del discorso e della scrittura, portando a un unico tono e a un unico atteggiamento nei confronti del lettore e del soggetto in tutta una composizione. Nasceva così « l'uomo di lettere ». Esteso alla parola parlata questo « equitono » alfabeta permise alle persone colte di conservare attraverso il loro discorso un unico « tono alto » abbastanza sconvolgente e permise ai prosatori ottocenteschi di arrogarsi qualità morali che oggi pochi si preoccuperebbero di simulare. Il permeare il linguaggio d'uso di un'uniformità letteraria ha appiattito il discorso della persona colta sino a trasformarlo in un'attendibile riproduzione acustica degli effetti visivi continui e uniformi della tipografia. Da questo effetto tecnologico consegue che l'umorismo, lo slang e il vigore drammatico dell'inglese di America sono monopolio dei semi-alfabeti.

Per molta gente queste sono affermazioni discutibili. Se però si vuol capire la stampa, cioè rendersi conto della sua natura e delle pressioni da essa esercitate, dobbiamo distaccarci dalla forma in questione. Coloro che oggi si spaventano per la minaccia dei nuovi *media* e per la rivoluzione che stiamo forgiando, di proporzioni più vaste di quella di Gutenberg, mancano palesemente di quel freddo distacco visivo che è il dono più potente elargito all'uomo occidentale dall'alfabetismo e dalla tipografia: la capacità di agire senza reagire e senza essere coinvolto. È questa specializzazione mediante la dissociazione

che ha creato la potenza e l'efficienza dell'Occidente. Senza il distacco dell'azione dalle emozioni e dai sentimenti gli uomini sono incerti ed esitanti.

La stampa ha loro insegnato a dire: « Al diavolo i siluri! Avanti a tutto vapore! »

19 Ruota, bicicletta e aeroplano

I reciproci rapporti tra ruota, bicicletta e aeroplano appaiono sorprendenti a coloro che non vi hanno mai prestato attenzione. Gli studiosi tendono a lavorare partendo dal presupposto archeologico che le cose devono essere studiate l'una separatamente dall'altra. È l'abitudine dello specialismo, conseguenza abbastanza naturale della cultura tipografica. Quando uno storico come Lynn White s'azzarda a stabilire qualche rapporto, sia pure nell'ambito della sua specializzazione, provoca un notevole disagio tra i suoi colleghi puramente specialistici. In *Tecnica e società del Medioevo* egli spiega che il sistema feudale fu un'estensione sociale della staffa. La staffa comparve per la prima volta in Occidente, introdottavi dall'Oriente, nell'VIII secolo d.C. e con essa entrò in scena la cavalleria d'assalto che determinò l'apparizione di una nuova classe sociale. Esisteva già in Europa una classe di cavalieri armati, ma per mettere in sella un cavaliere in armatura occorreva lo sforzo combinato di dieci o più contadini che lo sorreggessero. Carlomagno chiedeva che i meno abbienti tra gli uomini liberi associassero i profitti delle loro terre per equipaggiare un unico cavaliere. La pressione della nuova tecnologia militare creò gradatamente un sistema economico capace di fornire numerosi cavalieri in armatura pesante. Verso l'anno 1000 l'antica parola *miles* venne a significare non più « soldato » ma « cavaliere ».

Lynn White si diffonde anche sui ferri di cavallo (nonché sul morso e finimenti) in quanto tecnologia rivoluzionaria che, nell'alto Medioevo, aumentò la potenza dell'azione umana e ne estese la portata e la rapidità. E si rende conto delle implicazioni psichiche e sociali di ogni estensione tecnologica dell'uomo dimostrando come il pesante aratro a ruota determinò un nuovo ordine nell'organizzazione agricola nonché nella dieta di quell'epoca. « Il Medioevo fu letteralmente pieno di fagioli. »

Per passare più direttamente all'argomento di cui ci stiamo occupando, Lynn White spiega il rapporto tra l'evoluzione della ruota nel Medioevo e gli sviluppi del collare e dei finimenti. Sino alla scoperta del collare la velocità e la resistenza del cavallo non erano disponibili per il trasporto con carri. Ma questa bardatura permise di fabbricare carri con assi ruotanti e freni anteriori. Il carro a quattro ruote capace di trasportare un carico pesante si diffuse verso la metà del XIII secolo ed ebbe conseguenze straordinarie sulla vita delle città. I contadini incominciarono a vivere in città pur continuando a recarsi ogni giorno nei loro campi, come fanno oggi gli agricoltori motorizzati del Saskatchewan. Questi ultimi vivono di solito in città, e in campagna hanno soltanto dei capanni per i trattori e gli attrezzi.

Con l'avvento dell'autobus e del tram a cavalli, le cittadine americane crearono abitazioni che non erano più nelle vicinanze della bottega o della fabbrica. La ferrovia portò poi allo sviluppo dei suburbi, dove gli alloggi erano raggiungibili a piedi dalle stazioni. I negozi e gli alberghi intorno alla ferrovia diedero al suburbio una concentrazione e una forma. L'automobile infine, seguita dall'aeroplano, dissolse questi raggruppamenti e pose termine all'era del suburbio su proporzioni pedonali o umane. Lewis Mumford sostiene che l'automobile trasformò la massaia suburbana in un autista. Certo le trasformazioni della ruota come agevolatore dei compiti e come architetto di relazioni umane sempre nuove sono tutt'altro che finite, ma nell'era elettrica dell'informazione il suo potere di conformazione sta per cessare, e questo ci rende assai più consapevoli della sua forma caratteristica che ora tende ad apparirci arcaica.

Prima della comparsa del veicolo a ruote, esisteva soltanto il principio della trazione abrasiva: i veicoli a pattini o a sci precedettero quelli a ruota, come il movimento abrasivo a semirotatorio del fuso e del trapano a mano precedette il movimento completamente rotatorio della ruota del vasaio. C'è comunque un momento di trasposizione o di « astrazione » necessario per separare il movimento della mano da quello della ruota. « Senza dubbio, » scrive Mumford in *Tecnica e cultura*, « il concetto di ruota sorse in origine dall'osservazione che far rotolare un tronco era più facile che spingerlo. » Si potrebbe

obiettare che il rotolamento del tronco è più vicino al lavoro compiuto dalle mani per far funzionare un fuso che al movimento rotatorio dei piedi, e ben difficilmente quindi poteva essere trasposto nella tecnologia della ruota. In condizioni di sforzo è più naturale frammentare la nostra forma corporale e lasciare che una parte di essa si trasferisca in un altro materiale che trasferire in un altro materiale i movimenti di oggetti esterni. L'estensione mediante amplificazione delle posizioni e dei movimenti del corpo in materiali nuovi deriva da un impulso costante a una maggiore potenza. Quasi tutti i nostri sforzi possono essere considerati in rapporto al bisogno di estendere le funzioni di magazzino e di mobilità, e lo stesso vale anche per la parola, per il denaro e per la scrittura. Tutti gli utensili sono un cedimento a questi sforzi tradotto in estensioni del corpo. È facile notare questa esigenza di immagazzinamento e di portabilità nei vasi, nelle brocche e nelle micce (fuoco immagazzinato).

Forse la principale caratteristica di tutti gli utensili e delle macchine – l'economia di gesti – è l'espressione immediata di una pressione fisica che ci spinge a esteriorizzare ed estendere noi stessi nelle parole come nelle ruote. L'uomo può parlare servendosi dei fiori, degli aratri o delle locomotive. In *Krazy Kat*, Ignazio si serve dei mattoni.

Una delle utilizzazioni più avanzate e complicate della ruota la troviamo nella cinepresa e nel proiettore cinematografico. È significativo che questo raffinatissimo e complicatissimo raggruppamento di ruote sia stato inventato per far vincere chi aveva scommesso che certe volte un cavallo in corsa teneva i quattro piedi tutti sollevati contemporaneamente da terra. Gli scommettitori furono nel 1880 il fotografo Edward Mybridge e il proprietario di cavalli Leland Stanford. Furono piazzate l'una accanto all'altra una serie di macchine fotografiche, ognuna delle quali doveva cogliere e immobilizzare un momento dell'azione degli zoccoli del cavallo. La cinepresa e il proiettore nacquero dall'idea di ricostruire con mezzi meccanici il movimento dei piedi. La ruota, nata come estensione dei piedi, fece con il cinema un importantissimo passo avanti.

Con un'enorme accelerazione di segmenti da catena di montaggio la cinepresa arrotola il mondo reale su una bobina per

poi srotolarlo e trasferirlo sullo schermo. Il fatto che il cinema ricrei il processo e il movimento organico portando il principio meccanico al punto del capovolgimento risponde a uno schema constatabile in tutte le estensioni umane giunte al massimo del loro rendimento. Con l'accelerazione l'aeroplano arrotola l'autostrada su se stessa. La strada scompare nell'aereo al momento del decollo e l'aereo diventa un missile, un sistema di trasporto autonomo. A questo punto la ruota viene riassorbita nella forma d'uccello o di pesce che l'aereo assume quando è in volo. I cacciatori subacquei non hanno bisogno di una strada e affermano che il loro movimento è simile al volo degli uccelli; i loro piedi cessano d'esistere proprio come nel movimento progressivo e sequenziale che fu all'origine dell'azione rotatoria della ruota. A differenza dell'ala o della pinna, la ruota è lineare e deve essere completata dalla strada.

Fu l'allineamento a tandem delle ruote che creò il velocipede e poi la bicicletta, con la quale la ruota, unita al principio visivo della linearità mobile, raggiunse un nuovo livello d'intensità. La bicicletta sollevò la ruota al piano dell'equilibrio aerodinamico e creò, non troppo indirettamente, l'aeroplano. Non è un caso che i fratelli Wright fossero meccanici ciclisti o che i primi aeroplani assomigliassero in un certo senso alle biciclette. Le trasformazioni della tecnologia hanno carattere di evoluzione organica perché tutte le tecnologie sono estensioni del nostro corpo fisico. Samuel Butler suscitò la viva ammirazione di Bernard Shaw per aver intuito che il processo evolutivo era stato straordinariamente accelerato dal passaggio al modulo della macchina. Shaw tuttavia fu ben felice di lasciare il discorso a questo stato deliziosamente opaco. Butler aveva almeno avanzato l'ipotesi che le macchine avessero ricavato un potere vicario di riproduzione dall'impatto successivamente esercitato su quegli stessi corpi che avevano dato loro vita in quanto estensioni. La reazione dell'aumento di potenza e di velocità dei nostri corpi estesi genera nuove estensioni. Ogni tecnologia crea nuove tensioni e nuovi bisogni negli esseri umani che l'hanno generata. Il nuovo bisogno e la nuova risposta tecnologica nascono dal fatto che ci siamo impadroniti della tecnologia già esistente: è un processo ininterrotto.

Coloro che conoscono i romanzi e le commedie di Samuel

Beckett non hanno bisogno di sentirsi ricordare le buffonerie che egli riesce a trarre dalla bicicleta. Essa è per lui il simbolo primo della mentalità cartesiana nel suo rapporto acrobatico tra mente e corpo in equilibrio precario. Questa situazione s'accompagna a una progressione lineare che mima la forma di un'indipendenza d'azione ingegnosa e decisa. Per Beckett l'individuo integrale non è l'acrobata ma il clown. L'acrobata agisce da specialista, e usa soltanto una parte limitata delle proprie facoltà. Il clown è l'uomo integrale che mima l'acrobata con elaborata e drammatica incompetenza. Beckett vede nella bicicletta il segno di una futile sopravvivenza di specialismo nell'era elettrica, quando dovremmo tutti agire e reagire servendoci contemporaneamente di tutte le nostre facoltà.

Humpty-Dumpty è l'esempio più familiare del clown che imita senza successo l'acrobata. Che tutti i cavalli del re e tutti gli uomini del re non siano riusciti a rimetterlo insieme, non significa che l'automazione elettromagnetica non ci sarebbe riuscita. E del resto l'uovo integrale e unificato non ha motivo per star seduto su un muro. I muri sono fatti di mattoni frammentati in modo uniforme, contemporanei dello specialismo e della burocrazia. Sono i nemici mortali di esseri integrali come le uova. Humpty-Dumpty affronta la sfida del muro con una spettacolare caduta.

La stessa poesiola ci mostra le conseguenze di questa caduta. I cavalli e gli uomini del re sono anch'essi frammentati e specializzati e, non avendo una visione unitaria del tutto, sono anche impotenti. Humpty-Dumpty è un evidente esempio di totalità integrale. Già l'esistenza del muro preannunziava la sua caduta. James Joyce in *Finnegans Wake* non cessa di mettere in rapporto questi temi, e il titolo dell'opera indica la sua consapevolezza che l'età elettrica sta ritrovando l'unità tra spazio plastico e iconico e sta rimettendo insieme Humpty-Dumpty.

La ruota del vasaio, come tutte le tecnologie, fu l'accelerazione di un processo già esistente. Dopo che i nomadi raccoglitori di cibo passarono all'attività sedentaria della semina e dell'aratura, aumentò la necessità di immagazzinare. I vasi si rendevano necessari per un numero sempre maggiore di usi. Gli uomini volsero il proprio ingegno a mutare la forma delle cose mediante la coltivazione. La concentrazione di certe aree

su particolari prodotti creò la necessità degli scambi e dei trasporti. A questo scopo, già prima del 5000 a.C., nell'Europa settentrionale si usavano le slitte, che erano state naturalmente precedute da portatori umani e da mute di animali da soma. La ruota posta sotto la slitta fu un acceleratore del piede e non della mano. Da questa accelerazione sorse il bisogno della strada, come dall'estensione delle nostre schiene nella forma della sedia sorse il bisogno della tavola. La ruota è l'ablativo assoluto dei piedi, come la sedia lo è della schiena. Ma l'avvento di questi ablativi altera la sintassi della società. Non esistono *ceteris paribus* nel mondo dei *media* e della tecnologia. Ogni estensione o accelerazione produce immediatamente nuove configurazioni dell'intera situazione.

La ruota produsse la strada e spostò più rapidamente le merci dai campi ai villaggi. L'accelerazione creò centri sempre più vasti, specializzazioni sempre più chiuse, incentivi, agglomerati e aggressioni sempre più intensi. È per questo che il veicolo a ruote appare all'inizio come carro di guerra, nello stesso modo in cui il centro urbano, creato dalla ruota, nasce come aggressivo fortilizio. La fusione e il consolidamento delle capacità specialistiche, resi possibili dall'accelerazione della ruota, bastano a spiegare il crescente livello della creatività e della potenza distruttiva dell'uomo.

Lewis Mumford definisce « implosione » questa urbanizzazione, ma in realtà si trattò di un'esplosione. La città nacque dalla frammentazione delle forme pastorali. La ruota e la strada espressero e portarono avanti questa esplosione secondo uno schema irradiante o centro-marginale. L'accentramento dipende dai margini che la ruota e la strada rendono accessibili. Le potenze marittime non assumono questa struttura, e neanche le culture dei deserti e delle steppe. Oggi, coi *jets* e l'elettricità, il centralismo e lo specialismo urbano si capovolgono nel decentramento e nell'azione reciproca delle funzioni sociali in forme sempre meno specialistiche.

La ruota e la strada sono accentratrici perché accelerano a un limite che la nave non può raggiungere. Ma al di là di un certo punto l'accelerazione, quando è prodotta dall'automobile e dall'aereo, crea un decentramento all'interno dell'accentramento preesistente. È questa l'origine del caos urbano della

nostra epoca. La ruota, spinta oltre una certa intensità di movimento, non accentra più. E tutte le forme elettriche hanno un effetto decentrante in quanto tagliano trasversalmente gli antichi schemi meccanici come una cornamusa introdotta in una sinfonia. È un peccato che Mumford abbia scelto la parola « implosione » per definire l'esplosione specialistica urbana. « Implosione » è un termine dell'era elettronica, come lo era delle culture preistoriche. Tutte le società primitive sono implosive, come la parola parlata. Ma, come ha detto Lyman Bryson, « la tecnologia è precisione » e la precisione, o estensione specialistica delle funzioni, è accentramento e esplosione delle funzioni stesse, e non implosione, contrazione o simultaneità.

Un dirigente di una compagnia aerea, ben consapevole del carattere implosivo dell'aviazione mondiale, chiese a funzionari di pari grado di tutte le società consorelle del mondo di mandargli un sassolino raccolto fuori del loro ufficio. Intendeva costruire una specie di tumulo con sassolini di tutte le parti del mondo. E quando gli chiesero perché, disse che in un colpo solo, grazie all'aviazione, era possibile toccare ogni parte del globo. Di fatto aveva individuato il principio mosaico o iconico del tocco simultaneo e dell'azione reciproca insito nella velocità implosiva dell'aeroplano. Lo stesso principio si applica ancora di più a qualunque tipo di movimento elettrico dell'informazione.

L'accentramento e l'estensione del potere ai margini dell'impero mediante la ruota e la parola scritta creano una forza diretta, esteriore ed esterna, alla quale gli uomini non sottomettono necessariamente le loro menti. Ma l'implosione è la magia e l'incantesimo della tribù e della famiglia, e ad essa gli uomini sono pronti ad assoggettarsi. Sotto la pressione dell'esattezza tecnologica, persino nella struttura centralistica urbana, alcuni poterono uscire dal cerchio incantato della magia tribale. Mumford cita a commento di questa situazione le parole del filosofo cinese Men-cio:

Quando gli uomini vengono soggiogati con la forza, non si sottomettono nel loro spirito, ma soltanto perché la loro forza è insufficiente. Quando invece vengono soggiogati dal potere che è nella personalità, si sentono soddisfatti nel più profondo del cuore e si sottomettono veramente.

Come espressione delle nuove estensioni specialistiche dei nostri corpi, la riunione di persone e provviste in appositi centri, resa possibile dalla ruota e dalla strada, richiese un'incessante espansione reciproca in un'azione spugnosa di immissione e di produzione che ha intrappolato tutte le strutture urbane di ogni tempo e di ogni paese. Mumford osserva: « Se non interpreto male la documentazione, le forme cooperative dell'organizzazione urbana erano insidiate e viziate in partenza da quei miti distruttivi e mortali che accompagnarono... la straordinaria espansione del potere fisico e dell'abilità tecnologica. » Per raggiungere un tale potere mediante l'estensione dei propri corpi, gli uomini dovettero far esplodere l'unità interiore del loro essere in frammenti precisi. Oggi, in un'era d'implosione, stiamo assistendo al capovolgimento dell'antico processo d'esplosione, come in un film. Possiamo vedere i frammenti dell'essere umano che tornano a unirsi in un'epoca il cui potere è tale che la sua utilizzazione a fini distruttivi appare insensata persino agli spiriti più ottusi.

Gli storici ritengono che le forme delle grandi città del mondo antico manifestassero tutti gli aspetti della personalità umana. Le istituzioni architettoniche e amministrative, come estensioni delle nostre persone fisiche, tendono necessariamente a manifestarsi in modo analogo in tutto il mondo. Il sistema nervoso centrale della città era la cittadella che comprendeva il tempio e il palazzo del re, investita delle dimensioni e dell'iconografia del potere e del prestigio. La misura in cui questo nucleo centrale poteva allargare senza rischi il proprio potere dipendeva dalla sua capacità di agire a distanza. E fin quando non comparve l'alfabeto, insieme con il papiro, la cittadella non poté estendersi molto nello spazio (cfr. il capitolo 10 « Strade e percorsi di carta »). La città antica apparve quando l'uomo specialistico riuscì a separare le sue funzioni interiori nello spazio e nell'architettura. Dire che le città azteche e peruviane assomigliavano a quelle europee, equivale a dire che condividevano ed estendevano le stesse facoltà in entrambe le direzioni. Diventa così irrilevante il problema di un'influenza materiale diretta e di un'imitazione attraverso la diffusione.

20 La fotografia. Il bordello senza muri

Sulla copertina di « Life » del 14 giugno 1963 comparve una fotografia di « San Pietro in un momento storico ». Una delle caratteristiche di questo *medium* è appunto quella di isolare nel tempo momenti singoli. La telecamera non fa questo. La sua azione continua, esplorativa, non dà il momento o l'aspetto isolato, ma il contorno, il profilo iconico e la trasparenza. L'arte egiziana, come la scultura primitiva ancor oggi, forniva il profilo significante che non aveva nulla a che fare con un momento nel tempo. La scultura tende all'atemporale.

La consapevolezza del potere di trasformazione della foto si traduce spesso in storielle come quella dell'amica ammirata che dice: « Oh, che bel bambino! » E la madre: « Questo è niente. Dovresti vederlo in fotografia. » Il potere della macchina fotografica di essere ovunque e di stabilire rapporti tra le cose è perfettamente espresso in questa affermazione della rivista « Vogue » del 15 marzo 1953: « Oggi una donna, senza uscire dal proprio paese, può avere nel proprio armadio il meglio di cinque o più nazioni: cose belle e in armonia come il sogno di un uomo di stato. » È per questo che, nell'era fotografica, la moda è diventata simile a quello che in pittura è il collage.

Un secolo fa la mania britannica per il monocolo dava a colui che lo portava lo stesso potere della macchina fotografica, quello cioè di fissare la gente con uno sguardo di superiorità, come se fossero oggetti. Eric von Stroheim utilizzò perfettamente questo strumento nella creazione dell'altezzoso ufficiale prussiano. Il monocolo, come la macchina fotografica, tende a trasformare le persone in cose, e la fotografia estende e moltiplica l'immagine umana alle proporzioni di una merce prodotta in serie. Le dive del cinema e gli attori più popolari sono da essa consegnati al dominio pubblico. Diventano sogni che col denaro si possono acquistare. Possono essere comprati, ab-

bracciati e toccati più facilmente che le prostitute. Per questa sua componente di prostituzione tutto ciò che è prodotto in serie incute spesso un certo disagio. *Le balcon* di Jean Genet è una commedia sul tema della società come bordello circondato dalla violenza e dall'orrore. L'avido desiderio di prostituirsi dell'umanità resiste al caos della rivoluzione. Il bordello rimane solido e immutabile in mezzo ai cambiamenti più radicali. È stata insomma la fotografia a suggerire a Genet l'immagine del mondo dell'era fotografica come di un bordello senza muri.

Nessuno può fare della fotografia da solo. È possibile avere almeno l'illusione di leggere e scrivere nell'isolamento, ma la fotografia non permette simili atteggiamenti. Se ha qualche senso deplorare lo sviluppo di forme d'arte collettive come il cinema e il giornale, lo ha certamente in rapporto con le precedenti tecnologie individualistiche che da queste forme vengono corrose. Tuttavia, senza le stampe, le xilografie e le incisioni, la fotografia non sarebbe mai esistita. Per secoli xilografia e incisione hanno rappresentato il mondo mediante composizioni di linee e di punti dalla sintassi assai complessa. Molti storici di questa sintassi visiva, da E.H. Gombrich a William M. Ivins, si sono presi gran pena per spiegare come l'arte del manoscritto avesse permeato quella della xilografia e dell'incisione fin quando, con il procedimento del mezzo tono, puntini e linee scesero al di qua del limite della visione normale. La sintassi. cioè la rete della razionalità, sparì allora dalle stampe, come tendeva a sparire dal messaggio telegrafico e dalla pittura impressionista. Infine, con il *pointillisme* di Seurat, il mondo apparve improvvisamente « attraverso » il quadro. Il punto di vista sintattico indirizzato dall'esterno « verso » il quadro sparì nel momento in cui sotto l'azione del telegrafo la forma letteraria si contraeva nei titoli sintetici degli articoli. Analogamente con la fotografia gli uomini hanno scoperto il modo di presentare rapporti visivi senza una sintassi .

Fu nel 1839 che William Henry Fox Talbot lesse alla Royal Society un saggio che aveva come tema: « Qualche precisazione sull'arte del disegno fotogenico ovvero il procedimento mediante il quale si possono tracciare oggetti naturali senza l'aiuto della matita dell'artista. » Egli si rendeva conto che la foto-

grafia era una forma di automazione capace di eliminare i procedimenti sintattici della penna e della matita. Ma era probabilmente meno consapevole di aver conformato il mondo pittorico ai nuovi procedimenti industriali. La fotografia infatti rispecchiava automaticamente il mondo esterno producendo un'immagine visiva ripetibile con esattezza. Era stata questa decisiva caratteristica di uniformità e di ripetibilità a determinare il distacco gutenberghiano tra Medioevo e Rinascimento. La fotografia ebbe un ruolo quasi altrettanto decisivo nel produrre il distacco tra l'industrialismo puramente meccanico e l'era grafica dell'uomo elettronico. Il passo dall'epoca dell'uomo tipografico a quella dell'uomo grafico venne compiuto con l'invenzione della fotografia. Dagherrotipi e fotografie introdussero nel procedimento la luce e la chimica. Gli oggetti naturali si delineavano in una posa intensificata dalle lenti e fissata da prodotti chimici. Nel dagherrotipo esisteva la stessa disposizione a puntini piccolissimi che venne poi echeggiata nel *pointillisme* di Seurat e che ancora sopravvive in quel mosaico di puntini che i giornali chiamano « telefoto ». Meno di un anno dopo la scoperta di Daguerre, a New York City Samuel F.B. Morse scattava fotografie della moglie e della figlia. I puntini per l'occhio (la fotografia) e quelli per l'orecchio (il telegrafo) s'incontravano così sulla cima di un grattacielo.

Un'altra fecondazione incrociata si verificò quando Talbot inventò la fotografia che egli immaginò come un'estensione della « camera oscura », nome dato dagli italiani del Cinquecento alla lanterna magica. Nella stessa epoca in cui grazie ai caratteri mobili si sia giunti alla scrittura meccanica, si era infatti diffuso il passatempo di guardare immagini mobili sulla parete di una stanza buia. Se fuori c'è il sole e se in una parete c'è un piccolo buco, sulla parete opposta appariranno le immagini del mondo esterno. Questa nuova scoperta era molto eccitante per i pittori, in quanto intensificò la nuova illusione della prospettiva e della terza dimensione così strettamente legata alla parola stampata. Ma i primi spettatori cinquecenteschi dell'immagine mobile la vedevano capovolta. Per questo venne introdotta la lente: per raddrizzare l'immagine. È capovolta anche la nostra visione normale, ma noi impariamo a raddrizzare il nostro mondo visivo trasferendo l'impressione retinale da ter-

mini visivi a termini tattili e cinetici. Il raddrizzamento è apparentemente qualcosa che possiamo sentire ma non vedere direttamente.

Per lo studioso dei *media* il fatto che la visione « normale », cioè raddrizzata, sia un passaggio da un senso all'altro è un'utile indicazione di quelle attività di distorsione e di trasposizione che qualsiasi linguaggio o cultura esercita su di noi. Niente diverte l'eschimese più del bianco che allunga il collo per vedere le immagini ritagliate dalle riviste e incollate alle pareti dell'iglù. L'eschimese infatti non sente nessun bisogno di guardare un'immagine nella sua posizione « normale » come non lo sente il bambino il quale non abbia ancora imparato che le lettere sono « in fila ». Il fatto che per gli occidentali sia ragione di turbamento scoprire che gli indigeni devono imparare a leggere le fotografie, come noi impariamo a leggere le lettere, è meritevole di esame. Sembra che i preconcetti e le deformazioni prodotti nella nostra vita sensoriale dalla nostra tecnologia siano un fatto che preferiamo ignorare. La constatazione che gli indigeni non s'accorgano della prospettiva o del senso della terza dimensione sembra minacciare l'immagine e la struttura dell'uomo occidentale, come molti hanno scoperto dopo aver visitato l'Ames Perception Laboratory dell'Università di stato dell'Ohio. Questo laboratorio cerca di rivelare le varie illusioni che noi alimentiamo in quella che riteniamo una percezione visiva « normale ».

È abbastanza chiaro che nel corso di quasi tutta la storia umana abbiamo accettato subliminalmente questo preconcetto. Ma val la pena indagare per qual motivo non ci accontentiamo più di lasciare la nostra esperienza a un livello subliminale e perché tanti abbiano cominciato a prender coscienza dell'inconscio. Oggigiorno la gente si preoccupa molto di curare l'ordine della propria casa: processo, questo, di autoconsapevolezza, che ha ricevuto grande impulso dalla fotografia.

William Henry Fox Talbot, godendosi il paesaggio svizzero, incominciò a riflettere sulla « camera oscura » e scrisse: « fu nel corso di queste meditazioni che pensai... come sarebbe stato bello fare in modo che queste immagini naturali si imprimessero durevolmente e restassero fissate sulla carta! » Nel periodo rinascimentale la pressa tipografica aveva ispirato un ana-

logo desiderio di rendere permanenti i sentimenti e le esperienze quotidiane.

Il metodo escogitato da Talbot consisteva nello stampare con mezzi chimici dei positivi partendo dai negativi, in modo da ottenere un'immagine esattamente ripetibile. In tal modo poté essere rimosso quella specie di blocco stradale che aveva ostacolato i botanici greci e frustrato i loro successori. Questi tutte le scienze erano state sin dalle origini gravemente intralciate dalla mancanza di adeguati mezzi non verbali per trasmettere informazioni. Oggi neppure la fisica subatomica potrebbe andare avanti senza la fotografia.

Il « New York Times », edizione domenicale del 15 giugno 1958, pubblicava:

MINUSCOLE CELLULE « VISTE » CON UNA NUOVA TECNICA

Col metodo microforetico, dice un inventore londinese, si possono scorgere cose che pesano un quadrilionesimo di grammo.
Una nuova tecnica microscopica inglese permette di analizzare campioni di sostanze che pesano meno di un quadrilionesimo di grammo. È il « metodo microforetico » di Bernard M. Turner, un biochimico londinese, progettista di strumenti. Lo si può applicare allo studio delle cellule del cervello e del sistema nervoso, nonché della duplicazione cellulare compresa quella dei tessuti cancerosi, e si crede che possa facilitare l'analisi della polluzione atmosferica causata dalla polvere... Una corrente elettrica tira o spinge le diverse componenti del campione in zone dove sarebbero normalmente invisibili.

Dire comunque che « la macchina fotografica non può mentire » equivale semplicemente a sottolineare le numerose frodi che vengono compiute in suo nome. Al punto che il cinema, preparato dalla fotografia, è divenuto sinonimo di fantasia e d'illusione, trasformando la società in quello che Joyce definiva un « *allnights newsery reel* » (una bobina di pettegolezzi per tutte le sere), dove alla realtà si sostituisce un mondo *reel* (che significa bobina, ma con un'assonanza ironica con *real*, reale). Joyce la sapeva più lunga di chiunque altro sugli effetti della fotografia sui nostri sensi, sul nostro linguaggio e sui nostri processi mentali. Riferendosi a quella « scrittura automatica » che è la fotografia parlava di *abnihilization of the etym.*

Egli vedeva nella foto un rivale, e forse anche un usurpatore, della parola, scritta o stampata. Ma se « etimo » (etimologia) indica il cuore, il nocciolo e la sostanza di quegli esseri che noi fermiamo con le parole, è possibilissimo che Joyce abbia voluto dire che la fotografia è una nuova creazione dal nulla (*ab-nihil*), o anche una riduzione della creazione a un negativo fotografico. Se nella foto esiste effettivamente un terribile nichilismo e una sostituzione delle ombre alla sostanza, il fatto di rendercene conto non peggiora certo la situazione. La tecnologia della foto è una estensione della nostra persona che può essere tolta di circolazione, se decidiamo che è virulenta, come qualsiasi altra tecnologia. Ma l'amputazione di tali « estensioni » delle nostre persone fisiche richiede sapienza e abilità come qualsiasi amputazione fisica.

Se l'alfabeto fonetico era un mezzo tecnico per « scindere » la parola parlata dai suoi aspetti di suono e di gesto, la fotografia, e il cinema che ne è uno sviluppo, hanno « restituito » il gesto alla tecnologia umana dell'esperienza registrata. L'istantanea, che immobilizza le posizioni umane, attirò infatti l'attenzione sull'atteggiamento fisico e psichico in misura precedentemente sconosciuta. L'era della fotografia è diventata, come nessun'altra epoca, l'era del gesto, del mimo e della danza Freud e Jung fondarono le loro osservazioni sull'interpretazione dei linguaggi delle posizioni e dei gesti, individuali e collettivi, in rapporto con i sogni e con le azioni normali della vita quotidiana. Quei tipi di *Gestalt* fisica e psichica (vere e proprie fotografie « in posa ») su cui svolgevano la loro opera analitica dovevano certamente molto al mondo delle « pose » rivelato, appunto, dalla fotografia. Questa è utile per il rapporto che ha con atteggiamenti e gesti tanto collettivi quanto individuali, mentre il linguaggio scritto e stampato è tendenzialmente in relazione con posizioni preferibilmente personali e individuali. Così le tradizionali figure retoriche erano posizioni mentali individuali del singolo oratore in rapporto con un pubblico, mentre i miti e gli archetipi junghiani sono posizioni spirituali collettive che la forma scritta non potrebbe affrontare, come non è in grado di dominare il mimo e il gesto. Il fatto che la fotografia sia piuttosto versatile nel rivelare e nell'immobilizzare posizioni e strutture ogni volta che viene usata, è an-

che confermato da innumerevoli esempi, quale l'analisi del volo degli uccelli. Fu la fotografia a rivelarne il segreto e a permettere all'uomo di decollare. Immobilizzandolo, dimostrò infatti che il volo degli uccelli si basava sulla fissità delle ali. Il loro movimento serviva alla propulsione ma non al volo.

Ma forse il settore più radicalmente rivoluzionato dalla fotografia fu quello delle arti tradizionali. Il pittore non poteva più dipingere un mondo tanto fotografato. Passò allora, con l'espressionismo e l'arte astratta, a rivelare il processo interno della creatività. Similmente il romanziere non poteva più descrivere oggetti o avvenimenti ad uso di lettori che già sapevano ciò che stava accadendo dalla foto, dai giornali, dai film e dalla radio. Poeta e romanziere presero a occuparsi di quei gesti interiori dello spirito mediante i quali arriviamo a capire le cose e a plasmare noi stessi e il nostro mondo. L'arte insomma passò dalla creazione del mondo esterno a quella del mondo interiore. Anziché dipingere un mondo che corrispondesse a quello che già conoscevamo, gli artisti presentarono il processo creativo invitando il pubblico a parteciparvi. Ci fornirono insomma i mezzi per coinvolgerci in esso. Ogni nuova fase dell'era elettrica suggerisce ed esige un'intensa partecipazione creativa. La tipica epoca del consumatore di prodotti finiti non è quindi tanto la nostra era elettrica quanto piuttosto quella meccanica, che l'ha preceduta. Era tuttavia inevitabile che questa dovesse sovrapporsi a quella, in casi ovvi come quello del motore a combustione interna il quale ha bisogno della scintilla elettrica per produrre l'esplosione che mette in moto i pistoni. Il telegrafo è una forma elettrica che, incrociata con la stampa e con la rotativa, produce il giornale moderno. E la fotografia non è una macchina ma un processo chimico e di luce che, incrociato con la macchina, produce il cinema. Tuttavia in queste forme ibride si constatano un vigore e una violenza che tendono praticamente a distruggerle. Nella radio e nella TV infatti – forme puramente elettriche dalle quali è escluso il principio meccanico – si stabilisce un rapporto completamente nuovo tra il *medium* e i suoi utenti. È un rapporto d'intensa partecipazione e coinvolgimento che, in bene o in male, nessun meccanismo prima aveva mai evocato.

L'istruzione è la difesa civile ideale contro il *fall out* dei

media. Sinora l'uomo occidentale non è stato educato o equipaggiato ad affrontare anche uno soltanto dei nuovi *media* nei termini che gli sono propri. L'uomo alfabeta di fronte alla foto e al cinema non soltanto è intorpidito e vago, ma accentua questa inettitudine con un atteggiamento di arroganza difensiva e di condiscendenza per la « sottocultura » e per i « divertimenti di massa ». Fu con la stessa opacità da bulldog che nel Cinquecento i filosofi scolastici non seppero rispondere alla sfida del libro stampato. I nuovi *media* hanno sempre scavalcato e sommerso i diritti acquisiti del sapere ufficiale e della saggezza convenzionale. Ma si è appena iniziato lo studio di questo processo, teso a seconda dei casi alla fissità o al cambiamento. Il concetto che l'interesse personale accresce la perspicacia nel riconoscere e nel controllare i processi di mutamento è parecchio infondato, come dimostra il caso dell'industria automobilistica. Si tratta di un mondo antiquato e sicuramente condannato a una rapida erosione come lo furono nel 1915 i fabbricanti di carri e calessi. Forse che la General Motors, per esempio, sa, o sospetta, qualcosa degli effetti dell'immagine televisiva sugli utenti delle automobili? Anche le riviste sono insidiate dall'immagine televisiva e dai suoi effetti sull'icona pubblicitaria, il cui significato non è stato ancora compreso da coloro che rischiano di perdere tutto. Lo stesso discorso vale per l'industria cinematografica. Ogni azienda in ciascuno di questi settori è praticamente « analfabeta » per qualsiasi *medium* che non sia il proprio, ed è per questo che i sensazionali mutamenti derivati da nuovi ibridi e incroci di *media* colgono alla sprovvista gli interessati.

Per lo studioso delle strutture dei *media* ogni particolare del mosaico del mondo contemporaneo è carico di vita e di significato. Sin dal 16 marzo 1953 la rivista « Vogue » annunciava un nuovo ibrido, nato da un incrocio tra la fotografia e i trasporti aerei:

> Il primo fascicolo speciale di « Vogue » sulla moda internazionale segna una nuova tappa. Prima non ci sarebbe stato possibile farlo. Solo da poco tempo la moda ha ottenuto i suoi documenti d'internazionalizzazione; ed è questa la prima volta che possiamo riferire in uno stesso numero sulle collezioni dei *couturier* di cinque paesi.

L'importanza di un annuncio come questo, che nel laboratorio dello studioso dei *media* conta quanto un minerale ad alta gradazione è riconoscibile soltanto da persone avvezze al linguaggio della visione e delle arti plastiche in genere. Il *copy writer* deve essere come una spogliarellista in empatia totale con lo stato d'animo immediato del suo pubblico. Lo stesso discorso vale anche per il romanziere a grande tiratura e per l'autore di canzonette. Ne deriva che ogni scrittore, come ogni *entertainer*, incarna e rivela tutto un insieme di atteggiamenti contemporanei che sarà compito dello studioso tradurre in parole. Ma se si considerassero le parole di quel redattore di « Vogue » secondo criteri puramente letterari o giornalistici, se ne perderebbe il significato, come accadrebbe se si considerasse il testo di un'inserzione centrata su un'immagine come un'espressione letteraria e non una mimesi della psicopatologia della vita quotidiana. Nell'era della fotografia il linguaggio assume un carattere grafico o iconico, il cui « significato » ha pochissimo a che vedere con l'universo semantico e nulla con la repubblica delle lettere.

Se apriamo un numero di « Life » del 1938, le immagini e le pose che ritenevamo allora normali ci appaiono ora cose remote più ancora che gli oggetti realmente antichi. I bambini di oggi usano l'espressione « i vecchi tempi » applicandola ai capelli e alle soprascarpe di ieri, tanto profondo è il loro accordo con i bruschi mutamenti stagionali dell'atteggiamento visivo introdotti dalla moda. Ma l'esperienza fondamentale si riassume in ciò che prova la maggior parte della gente per il giornale del giorno prima: la sensazione che nulla possa essere più totalmente fuori moda. I suonatori di jazz esprimono il proprio disgusto per il jazz inciso in dischi dicendo: « È stantio come il giornale di ieri. »

Forse è questo il modo più rapido per cogliere il significato della fotografia come creatrice di un mondo di transitorietà accelerata. Il nostro rapporto con il « giornale di oggi » o con il jazz eseguito al vivo è infatti analogo a quello con la moda. La moda non è un modo di essere informati o consapevoli, ma un modo di essere partecipi. Così però si attrae l'attenzione soltanto sull'aspetto negativo della fotografia. Sul piano positivo, l'accelerazione della sequenza temporale porta all'abolizione

del tempo, come il telegrafo e il cablogramma abolirono lo spazio. La fotografia naturalmente fa entrambe le cose. Cancella le frontiere nazionali e le barriere culturali e ci coinvolge nella *Famiglia dell'uomo* indipendentemente da qualsiasi punto di vista particolare. L'immagine di un gruppo di persone di qualunque tinta è un'immagine di *persone* e non di « persone di colore ». È questa, in termini politici, la logica della fotografia, che però non è né verbale né sintattica, ed è questo che impedisce praticamente alla cultura letteraria di rendersene conto. Analogamente la totale trasformazione della consapevolezza sensoriale umana determinata da questa forma implica uno sviluppo dell'autocoscienza che altera l'espressione facciale con la stessa immediatezza con cui altera la posizione del nostro corpo in pubblico come in privato. È un fatto che può essere constatato in qualunque rivista o film di quindici anni addietro. Non è quindi eccessivo affermare che la fotografia non soltanto ha influito sul nostro atteggiamento esteriore ma sui nostri ateggiamenti interni e sul dialogo con noi stessi. L'era di Jung e di Freud è soprattutto l'era della fotografia, di un'intera gamma d'atteggiamenti autocritici.

Questo immenso riassettamento delle nostre vite interiori causato dalla nuova *Gestalt* culturale dell'immagine, ha avuto paralleli evidenti nei tentativi da noi compiuti per riordinare le nostre case, i nostri giardini e le nostre città. Vedere una fotografia dei quartieri più poveri della città ne rende insopportabile l'esistenza. Il semplice accostamento dell'immagine alla realtà fornisce un nuovo motivo di mutamento, nonché un nuovo impulso al viaggio.

Daniel Boorstin dà in *The Image: or What Happened to the American Dream* una guida *letteraria* del nuovo mondo del turismo fotografico. Ma basta guardare questo nuovo turismo in una prospettiva letteraria per scoprire che non ha alcun senso. Per l'americano colto che ha letto libri sull'Europa preparandosi pacatamente a visitarla, un'inserzione che sussurri « Distante dall'Europa soltanto quindici pasti da *gourmet* sulla più rapida nave del mondo » appare grossolana e ripugnante. La pubblicità per i viaggi aerei è ancora peggio: « Pranzo a New York, indigestione a Parigi. » Inoltre la fotografia ha capovolto gli scopi del viaggio, che consistevano un tempo nell'incontro

con cose strane e non familiari. All'inizio del Seicento Cartesio diceva che viaggiare era quasi come conversare con uomini di altri secoli, un punto di vista praticamente ignoto prima della sua epoca. Ma coloro che cercassero un'esperienza così curiosa, dovrebbero tornare indietro di parecchi secoli sulla strada dell'arte e dell'archeologia. Sembra che al professor Boorstin dia molto fastidio il fatto che tanti americani viaggino tanto e che i viaggi li cambino così poco. Egli pensa che l'intera esperienza del viaggiare sia ormai « diluita, artificiosa, prefabbricata ». Ma non si preoccupa di capire perché la fotografia abbia avuto questo effetto. Analogamente in passato c'erano uomini intelligenti pronti e deplorare che il libro fosse venuto a sostituire l'interrogatorio, la conversazione e la riflessione senza mai prendersi la briga di meditare sulla natura del libro stampato. Il lettore di libri ha sempre cercato di essere passivo perché questo è il miglior modo di leggere. Oggi è divenuto passivo anche il turista. Con i *travellers' cheques*, un passaporto e uno spazzolino da denti, il mondo diventa la vostra ostrica. La strada a *macadam*, la ferrovia e la nave a vapore hanno liberato il *travel* (viaggio) dal *travail*. Persone spinte dai capricci più assurdi affollano oggi i paesi stranieri, perché il turismo è ormai ben poco diverso dall'andare al cinema o dallo sfogliare le pagine di una rivista. La formula « Parti adesso, pagherai dopo » usata dalle agenzie di viaggio può anche essere letta « Parti adesso, arriverai dopo », perché si potrebbe sostenere che queste persone in realtà non lasciano mai i sentieri battuti della loro ottusità e non arrivano mai in un luogo nuovo. Possono avere Shanghai, Berlino o Venezia in un itinerario impacchettato che non hanno mai bisogno di aprire. Nel 1961 la TWA incominciò a proiettare film nei suoi voli transatlantici, permettendo così a chi stava recandosi, mettiamo, in Olanda di visitare contemporaneamente la California, il Portogallo o qualsiasi altro luogo. Così il mondo diventa una specie di museo di oggetti che abbiamo già incontrato in qualche altro *medium*. È noto che persino i direttori di musei preferiscono spesso le fotografie a colori agli originali di certi oggetti che tengono chiusi in casse. Analogamente il turista che arriva alla torre pendente di Pisa o al Grand Canyon dell'Arizona può adesso limitarsi a verificare le proprie reazioni di fronte a cose che

gli sono da tempo familiari e scattare a sua volta delle foto.

Lamentarsi che il viaggio turistico organizzato, come la fotografia, svilisca e degradi tutti i luoghi rendendoli facilmente accessibili significa lasciarsi sfuggire quasi completamente la cosa. Significa dare un giudizio di valore con un riferimento *fisso* alla prospettiva frammentaria della cultura alfabeta. È come considerare un paesaggio letterario superiore a una carrellata cinematografica. Per un'intelligenza non preparata, qualunque lettura e qualunque film, come qualunque viaggio, è sempre un'esperienza banale e non nutritiva. La difficoltà d'accesso non assicura un'adeguatezza di percezione, anche se può avvolgere un oggetto in un clima di pseudovalori, come accade a una gemma, a una diva del cinema o a un vecchio maestro. Arriviamo così al nocciolo effettivo dello « pseudo-avvenimento », etichetta che s'appiccica ai nuovi *media* in genere a causa della loro capacità di offrire nuovi modelli alle nostre vite mediante un'accelerazione dei vecchi. Ma è necessario ricordare che questo stesso insidioso potere veniva un tempo attribuito ai vecchi *media*, linguaggi compresi. Tutti i *media* hanno come primo fine quello di ammettere nella nostra vita percezioni artificiali e valori arbitrari.

L'accelerazione modifica qualsiasi significato, perché con essa cambiano tutti i modelli di interdipendenza personale e politica. Alcuni sono profondamente convinti che, cambiando le forme di associazione umana, essa abbia impoverito il mondo. Non c'è niente di nuovo e di strano in una preferenza campanilistica per quegli pseudo-avvenimenti ai quali è accaduto di entrare nella composizione della società alla vigilia della rivoluzione elettrica di questo secolo. Lo studioso arriva ben presto a non sorprendersi che i nuovi *media* di qualsiasi periodo siano catalogati come « pseudo » da coloro che hanno assorbito i modelli dei *media* precedenti, qualunque essi fossero. Questo potrebbe sembrare un fatto normale, e addirittura simpatico, in quanto permette di mantenere un livello massimo di continuità e di permanenza sociale tra i mutamenti e le innovazioni. Ma tutto il conservatorismo del mondo non può opporre neppure una resistenza simbolica all'assalto ecologico dei nuovi *media* elettrici. Su una strada mobile il veicolo che fa marcia indietro accelera in rapporto con la situazione della stra-

da. È questa, sembra, la posizione ironica del reazionario culturale. Quando la tendenza va in una certa direzione la sua resistenza rende ancor più veloce il mutamento. Il controllo sul mutamento sembrerebbe consistere non nel muoversi di fianco ad esso ma nel precederlo. L'anticipazione assicura il potere di deflettere e controllare una forza. Possiamo così sentirci nella posizione di chi è stato allontanato dal suo angolo preferito dello stadio da una folla frenetica di *fans* impazienti di assistere all'arrivo di una diva del cinema. Non appena ci mettiamo in posizione per assistere a un avvenimento, ecco che esso viene cancellato da un altro, ed è per questo che la vita di noi occidentali sembra alle culture primitive una lunga serie di preparativi *alla vita.* Ma la posizione preferita dell'uomo alfabeta è quella di « considerare con allarme » o « segnare a dito con orgoglio » ignorando scrupolosamente ciò che sta accadendo.

Un immenso territorio, influenzato dalla fotografia, che tocca la vita di tutti è il mondo del *packaging* e dell'esposizione e, in generale, dell'organizzazione di botteghe e negozi d'ogni tipo. La possibilità del giornale di propagandare su una sola pagina prodotti d'ogni sorta aprì rapidamente la strada ai grandi magazzini che forniscono prodotti di ogni sorta sotto un unico tetto. L'odierno decentramento di queste istituzioni in una molteplicità di bottegucce nelle *shopping plazas* è in parte un sottoprodotto dell'automobile, in parte una conseguenza della TV. Ma la fotografia esercita ancora una pressione accentratrice nei cataloghi di chi vende per corrispondenza. Tuttavia le aziende specializzate in questo settore risentirono in origine non soltanto delle forze accentratrici della ferrovia e dei servizi postali ma anche, e contemporaneamente, del potere di decentramento del telegrafo. La Sears Roebuck fu una conseguenza diretta dell'uso del telegrafo da parte del capostazione. Si pensò di eliminare lo sciupio delle merci abbandonate sui binari di raccordo servendosi della rapidità del telegrafo per rimetterle in moto e concentrarle.

Quella complessa rete di *media* che confluiscono con la fotografia nel mondo della propaganda commerciale, è ancor più facilmente constatabile in quello dello sport. Una volta, per esempio, la macchina fotografica di un giornalista contribuì

a mutamenti radicali nelle regole del *football* (all'americana). Una foto di giocatori sfigurati al termine di una partita del 1905 tra l'università di Pennsylvania e quella di Swarthmore, attirò l'attenzione del presidente Teddy Roosevelt, il quale si irritò talmente vedendo la fotografia del maciullato Bob Maxwel della Swarthmore da emettere immediatamente un ultimatum: se si fosse continuato a giocare duro, avrebbe promulgato un decreto legge per l'abolizione del *football*. La foto ebbe insomma un effetto analogo a quello delle strazianti corrispondenze telegrafiche di Russell dalla Crimea che crearono l'immagine e la figura di Florence Nightingale.

Non meno drastico fu l'effetto delle foto giornalistiche intese a documentare la vita dei ricchi. La diffusione del « consumo dimostrativo » è dovuta non tanto alla frase di Veblen quanto al fotocronista che ha incominciato a invadere i luoghi di svago dei ricchissimi. La vista di uomini che ordinavano da bere ai bar dei circoli standosene seduti a cavallo provocò rapidamente un senso di revulsione che indusse i ricchi americani ad abitudini timidamente modeste e oscure dalle quali non si sono più discostati. La fotografia rese insomma piuttosto pericoloso mostrarsi mentre ci si divertiva, in quanto rivelava dimensioni di potere così clamorose da risultare autodistruttive. D'altro canto la fase cinematografica della fotografia ha creato una nuova aristocrazia di attori e di attrici cui è demandato il compito di esprimere, sullo schermo e fuori, le fantasie del consumo dimostrativo inaccessibili ai ricchi. Il cinema ha dimostrato il potere magico della foto fornendo un insieme di proporzioni plutocratiche a tutte le Cenerentole del mondo.

The Gutenberg Galaxy fornisce i dati necessari allo studio della rapida ascesa dei nuovi valori visivi dopo l'avvento della stampa a caratteri · ·obili. « Un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto » è una caratteristica non soltanto della disposizione dei caratteri da parte del compositore, ma dell'intera gamma dell'organizzazione della conoscenza e dell'azione a partire dal XVI secolo. Persino la vita interiore dei sentimenti e delle emozioni, come ha spiegato Christopher Hussey nel suo affascinante studio *The Picturesque*, incominciò ad essere strutturata, ordinata e analizzata in paesaggi pittorici separati. Occorse oltre un secolo di analisi pittorica della vita interiore prima

che nel 1839 Talbot scoprisse la fotografia la quale, portando molto più avanti di quanto potessero la pittura o il linguaggio il tracciato pittorico degli oggetti naturali, ebbe un effetto di « capovolgimento ». Offrendo un mezzo per l'auto-delineazione degli oggetti, per l'« affermazione senza sintassi », diede un impulso a una delineazione del mondo interiore. Un'affermazione senza sintassi o verbalizzazione era di fatto un'affermazione mediante il gesto, il mimo e la *Gestalt*. Questa nuova dimensione, grazie a poeti come Baudelaire e Rimbaud, aprì all'indagine umana *le paysage intérieur*, cioè i territori dello spirito. Questo paesaggio interiore venne invaso da poeti e pittori molto tempo prima che Freud e Jung arrivassero a fermare stati d'animo con le loro macchine fotografiche e i loro taccuini.

Forse il contributo più spettacoloso lo diede Claude Bernard la cui *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* portò la scienza nel *milieu intérieur* del corpo proprio quando i poeti stavano eseguendo la stessa operazione per la vita della percezione e del sentimento.

È importante osservare che questa fase estrema della pittorizzazione è stata un capovolgimento di modelli. Il mondo del corpo e della mente osservato da Baudelaire e Bernard non era per nulla fotografico, ma un insieme non visivo di relazioni simili a quelle che ha incontrato, per esempio, il fisico grazie ai nuovi sviluppi della matematica e della statistica. Si può dire inoltre che la fotografia abbia imposto all'attenzione degli uomini quel mondo subvisivo dei batteri che aveva provocato a suo tempo l'espulsione di Louis Pasteur dall'ordine dei medici per iniziativa dei suoi indignati colleghi. Come il pittore Samuel Morse si era involontariamente proiettato nel mondo non visivo del telegrafo, così la fotografia trascende di fatto il pittorico fermando i gesti e le posizioni interiori del corpo e della mente e suscitando i nuovi mondi dell'endocrinologia e della psicopatologia.

È quindi praticamente impossibile capire il *medium* della fotografia senza rendersi conto dei suoi rapporti con altri *media* vecchi e nuovi. I *media* infatti, in quanto estensioni del nostro sistema fisico e nervoso, costituiscono un mondo di interazioni biochimiche che deve cercare un nuovo equilibrio

ogni volta che sopraggiunge una nuova estensione. In America la gente riesce a tollerare la propria immagine in uno specchio o in una foto ma è messa a disagio dal suono registrato della propria voce. I mondi della fotografia e della visibilità sono i solidi regni dell'anestesia.

21 Giornali. Governare lasciando trapelar notizie

Il titolo di una corrispondenza dell'Associated Press (25 febbraio 1963) diceva:

SE CI RIESCE LA COLPA È DELLA STAMPA.
KENNEDY, AFFERMA KROCK, MANIPOLA LE NOTIZIE
IN MODO IMPUDENTE, CINICO E SCALTRO.

Vi si riferiva un'opinione di Arthur Krock, secondo il quale « la principale responsabilità è del processo tipografico ed elettronico in se stesso ». Può sembrare un altro modo di dire che « la colpa è della storia ». Ma sono le conseguenze immediate dell'informazione trasmessa elettricamente che rendono necessario un deliberato piglio artistico nel collocare e nell'organizzare le notizie. In diplomazia la stessa velocità elettrica induce a far annunciare le decisioni prima che vengano prese per saggiare quali reazioni si potranno avere nel momento in cui le si prenderà. Questo procedimento, abbastanza inevitabile data la velocità elettrica che coinvolge nel processo del prendere decisioni la società intera, scandalizza i vecchi giornalisti, in quanto rinuncia a un preciso punto di vista. Man mano che la velocità elettrica aumenta, la politica tende ad allontanarsi dalla rappresentanza e dalla delegazione degli elettori per un coinvolgimento immediato dell'intera comunità nelle decisioni fondamentali. Una minore velocità dell'informazione rende indispensabili la delegazione e la rappresentanza. Ad esse sono associati i punti di vista dei diversi settori dell'opinione pubblica che ci si aspetta di veder presi in esame ed elaborati dal resto della comunità. Introdotta la velocità elettrica, un'organizzazione rappresentativa di questo tipo appare talmente antiquata che si può farla funzionare soltanto mediante una serie di sotterfugi e di espedienti. E a certi osservatori questo appare

un sostanziale tradimento degli scopi originari delle forme stabilite.

Il grosso tema della stampa quotidiana e periodica può essere affrontato solo attraverso un contatto diretto con gli schemi formali del *medium* in questione. È perciò necessario affermare subito che « interesse umano » è un termine tecnico per indicare ciò che accade quando molte pagine di libro o molte informazioni vengono disposte a mosaico su un unico foglio. Il libro è una forma di confessione personale che presenta un « punto di vista ». Il giornale è una forma di confessione di gruppo che presenta una partecipazione collettiva. Può « colorare » gli avvenimenti usandoli oppure anche non usandoli affatto. Ma è la quotidiana esposizione collettiva di una serie di dati giustapposti che dà al giornale la sua complessa dimensione d'interesse umano.

La forma « libro » non è un mosaico della comunità o un'immagine collettiva, ma una voce privata. Uno degli effetti più inattesi esercitati dalla TV sulla stampa periodica è stato il grande aumento di tiratura di « Time » e « Newsweek ». Per ragioni che neppure i loro redattori sanno spiegare e senza che siano stati fatti sforzi particolari per aumentare gli abbonamenti, la loro tiratura dopo l'avvento della TV è più che raddoppiata. Questi *news magazines* hanno preminentemente la forma del mosaico e non si limitano a offrire delle finestre sul mondo come le vecchie riviste illustrate, ma presentano immagini collettive di una società in azione. Mentre lo spettatore di una rivista illustrata è passivo, il lettore del *news magazine* è ampiamente partecipe nell'operazione di dare un senso a queste immagini. Insomma l'abitudine determinata dalla TV di un coinvolgimento nell'immagine a mosaico ha accresciuto il successo di queste riviste, mentre ha diminuito quello dei periodici illustrati di vecchio tipo.

Sia il libro sia il giornale hanno carattere di confessione, in quanto la loro forma è da sola sufficiente, indipendentemente dal contenuto, a creare l'effetto di una « storia segreta ». Come le pagine del libro contengono la storia segreta delle avventure mentali dell'autore, così quelle del giornale contengono la storia segreta della comunità nelle sue azioni e nelle sue interazioni. È per questo che il giornale dà l'impressione

di adempiere alle proprie funzioni soprattutto quando svela l'aspetto meno attraente delle cose. La vera notizia è una brutta notizia, brutta « su » qualcuno o « per » qualcuno. Nel 1962, quando da mesi a Minneapolis non usciva più un quotidiano, il capo della polizia disse: « Naturalmente mi secca non avere notizie ma, per quanto riguarda il mio lavoro, spero che i giornali non riprendano più le pubblicazioni. I delitti diminuiscono quando manca un quotidiano che ne diffonda l'idea. »

Anche prima dell'accelerazione telegrafica, il giornale ottocentesco aveva fatto lunghi passi avanti verso una forma a mosaico. Le rotative a vapore incominciarono ad essere usate alcuni decenni prima dell'elettricità ma sino all'avvento della *linotype* (1890 circa) la composizione a mano dava risultati più soddisfacenti di qualsiasi procedimento meccanico. Con la *linotype* i giornali poterono meglio adattare la loro forma alla raccolta di notizie compiuta dal telegrafo e alla stampa di notizie eseguita dalla rotativa. È tipico e significativo che la *linotype*, la quale risolveva il vecchio problema della lentezza della composizione, non fu scoperta da una persona direttamente interessata a questo problema. Erano già stati spesi capitali in macchine compositrici quando James Clephane, cercando un sistema rapido per trascrivere in esteso e riprodurre appunti stenografici, trovò il modo di associare la macchina da scrivere con la compositrice. Fu insomma *la macchina da scrivere* che risolse il problema, completamente diverso, della *composizione*. Ed è da essa che dipende oggi l'editoria libraria e giornalistica.

L'accelerazione nella raccolta e nella pubblicazione delle informazioni creò naturalmente nuove forme di disposizione del materiale a uso del lettore. Sin dal 1830 il poeta Lamartine aveva detto: « Il libro arriva troppo tardi, » attirando l'attenzione sul fatto che libro e giornale sono forme parecchio diverse. Rallentate il processo di composizione e di raccolta delle notizie e avrete un mutamento non soltanto dell'aspetto fisico del giornale ma anche della prosa di coloro che vi scrivono. Il primo grande mutamento stilistico avvenne all'inizio del Settecento quando i famosi « Tatler » e « Spectator » di Addison e Steele scoprirono una nuova tecnica di scrittura

corrispondente alla forma della parola stampata. Era la tecnica dell'« equitono » e consisteva nel mantenere per tutto l'articolo un unico tono e un unico atteggiamento nei confronti del lettore. Grazie a questa scoperta Addison e Steele avvicinarono il discorso scritto alla parola stampata e lo allontanarono dalla varietà di toni e d'intensità della parola parlata e persino di quella manoscritta. È necessario comprendere bene questo modo di adattare alla stampa il linguaggio. Il telegrafo invece lo allontanò nuovamente dalla parola stampata e incominciò a creare quei rumori stravaganti che si chiamano titoli di testa o linguaggio giornalistico o linguaggio telegrafico, fenomeni che tuttora stupiscono la comunità letteraria, fedele ormai per tradizione ad alteri e manierati equitoni che mimano l'uniformità tipografica. Il linguaggio dei titoli produce effetti come

IL BARBIERE AFFILA LE TONSILLE
PER IL RADUNO DEGLI EX

alludendo a Sal Maglie detto il Barbiere, un ex giocatore della squadra di *baseball* dei Dodgers di Brooklyn, che doveva parlare come ospite d'onore a una cena del Ball Club. La stessa comunità ammira le varie tonalità e il vigore dell'Aretino, di Rabelais e Nashe, tutti uomini che scrissero in prosa prima che le pressioni della stampa fossero talmente forti da ridurre i gesti del linguaggio a una linearità uniforme. Parlando con un economista che aveva fatto parte di una commissione sulla disoccupazione, gli chiesi se riteneva che leggere i giornali fosse una forma d'impiego pagato. Non mi ero sbagliato pensando che avrei suscitato una reazione di incredulità. Tuttavia tutti i *media* che mescolano le inserzioni ad altre programmazioni sono una forma di « apprendimento pagato ». Nei prossimi anni, quando i bambini verranno pagati per imparare, gli educatori riconosceranno nei giornali scandalistici i precursori di questa tendenza. Una delle ragioni che ci ha impedito di accorgerci prima di questo fatto è che l'elaborazione e lo spostamento dell'informazione non era il compito primo del mondo meccanico e industriale. È però sicuramente il compito principale e il mezzo numero uno per giungere alla ricchezza nel mondo elettrico. Alla fine dell'era meccanica, la gente era an-

cora persuasa che i giornali, la radio e la stessa TV fossero soltanto canali d'informazione pagati dai fabbricanti e dagli utenti di « merci » come le auto, il sapone e la benzina. Man mano che prende piede l'automazione appare ovvio che la merce prima è l'informazione, e che nel suo movimento i prodotti solidi sono puramente incidentali. Le fasi iniziali del processo attraverso il quale l'informazione divenne la principale merce dell'era elettrica furono oscurate dal disorientamento prodotto dalla pubblicità e dallo svago. Gli inserzionisti comprano spazio e tempo sui giornali e sulle riviste, alla radio e alla TV; in altre parole comprano un pezzo del lettore, dell'ascoltatore o dello spettatore esattamente come se affittassero le nostre case per una riunione pubblica. Sarebbero però ben felici di pagare direttamente il tempo del lettore, dell'ascoltatore o dello spettatore, se solo sapessero come. L'unico sistema che hanno sinora escogitato consiste nel presentare spettacoli gratuiti. In America i film non sono inframmezzati da inserzioni pubblicitarie soltanto perché il cinema è in se stesso la maggior forma di propaganda per i beni di consumo.

Coloro che deplorano la frivolezza dei giornali e la loro forma naturale di demistificazione e di catarsi collettiva ignorano semplicemente la natura del *medium* e chiedono che il giornale diventi un libro, come lo è generalmente in Europa. Nell'Europa occidentale il libro è arrivato molto tempo prima del giornale, mentre in Russia e nell'Europa centrale il loro avvento è stato quasi contemporaneo, con il risultato che non c'è mai stata distinzione tra le due forme. Il loro giornalismo trasuda i punti di vista personali del mandarino alfabeta. Viceversa i giornali inglesi e americani hanno sempre cercato di sfruttare la forma a mosaico del giornale per presentare la discontinuità, la varietà e l'incoerenza della vita quotidiana. Le monotone richieste della comunità letteraria – che il giornale usi della sua forma a mosaico per presentare un punto di vista fisso su un unico piano di prospettiva – rivela l'incapacità di capire la forma stessa del giornale. È come se il pubblico esigesse all'improvviso che i grandi magazzini avessero un solo reparto.

Le inserzioni (e i bollettini di borsa) sono alla base del giornale, il quale crollerebbe se si trovasse un'altra fonte di facile

accesso a questa varietà d'informazioni quotidiane. La radio e la TV possono presentare gli sport, le notizie, i fumetti e le fotografie. L'editoriale, una delle forme libresche del giornale, è stato ignorato per molti anni se non nella forma della notizia o del comunicato pubblicitario a pagamento.

Se i nostri giornali sono essenzialmente uno svago pagato da inserzionisti che vogliono comprare i lettori, quelli russi sono in toto lo strumento principale per l'incremento dell'industria. Se noi ci serviamo delle notizie, politiche e personali, come diversivo per conquistare lettori alle inserzioni, i russi se ne valgono per dare impulso alla loro economia. Qui le notizie politiche hanno la stessa serietà aggressiva che nell'inserzione americana ha la voce del finanziatore. Una cultura che arriva tardi al giornale (per le stesse ragioni che hanno ritardato l'industrializzazione), che lo accetta come una sorta di libro e che considera l'industria un'azione politica di gruppo, assai difficilmente cercherà svago nelle notizie. Persino in America gli intellettuali non sono molto abili a comprendere le varietà iconografiche del mondo della pubblicità. Ignorano o deplorano le inserzioni, ed è raro che le studino e le gustino.

Chiunque pensi che il giornale abbia la stessa funzione in America e in Russia, o in Francia e in Cina, non ha sicuramente idee chiare sul *medium*. Dobbiamo supporre che questa forma di analfabetismo dei *media* sia tipica soltanto degli occidentali e che i russi abbiano imparato a correggere le inclinazioni del *medium* in modo da leggerlo nel modo giusto? O forse la gente suppone che i capi di stato dei diversi paesi del mondo sappiano che il giornale ha effetti completamente diversi sulle diverse culture? Entrambe le ipotesi sono infondate. L'inconsapevolezza della natura del giornale, per quanto concerne la sua azione subliminale o latente, è comune tra i politici come tra gli studiosi di scienze politiche. Nell'orale Russia, per esempio, « Pravda » e « Izvestia » trattano le notizie interne, mentre i grandi temi internazionali arrivano in Occidente attraverso Radio Mosca. Nella visiva America, radio e televisione trattano gli avvenimenti internazionali, mentre gli affari internazionali sono discussi dalla rivista « Time » e dal « New York Times ». Come servizio per i paesi stranieri la grossolanità della « Voce dell'America » non può certo essere

paragonata alla sottigliezza della BBC o di Radio Mosca, ma ciò che le manca come contenuto verbale viene compensato dal valore di divertimento del jazz americano. Le implicazioni di questa differenza d'accento sono importanti per capire le forme di opinione e di decisione che paiono naturali a una cultura orale e non visiva.

Un mio amico che cercò di insegnare qualcosa sulle forme dei *media* in una scuola secondaria, rimase colpito dalla reazione unanime che aveva suscitato. Gli studenti non potevano accettare neppure per un attimo l'ipotesi che la stampa o qualsiasi altro mezzo pubblico di comunicazione potesse essere usato con intenzioni « spregevoli ». Pensavano che sarebbe stato come contaminare l'aria o le riserve d'acqua ed erano convinti che nessuno dei loro parenti e amici che lavoravano per questi *media* si sarebbe mai abbassato a tanta corruzione. Questa incapacità di capire si verifica proprio perché si presta attenzione al « contenuto » programmatico dei *media* e se ne ignora la forma, si tratti della radio, della stampa o della stessa lingua inglese. Ci sono stati innumerevoli Newton Minow (ex-capo della Commissione federale per le comunicazioni) pronti a parlare del Deserto dei *media*, senza sapere nulla di nessun *medium*. Costoro immaginano che toni più seri e temi più austeri alzerebbero il livello del libro, del giornale, del cinema e della TV. Ma sbagliano in modo grottesco. Basta che mettano a confronto la loro teoria con cinquanta parole consecutive di quel *mass medium* che è la lingua inglese. Che cosa farebbe il signor Minow e che cosa farebbe qualunque inserzionista senza i logori e banali cliché del linguaggio popolare? E supponiamo di venire obbligati a elevare il livello della nostra conversazione quotidiana con qualche bella frase esprimente sentimenti nobili e gravi: sarebbe questo un modo di affrontare il problema del miglioramento del *medium*? Se l'inglese fosse da tutti usato a un livello mandarinesco di eleganza e sentenziosità uniformi, ne sarebbero meglio serviti il linguaggio e i suoi utenti? Viene in mente l'osservazione di Artemus Ward secondo il quale « Shakespeare ha scritto delle buone commedie, ma non avrebbe mai avuto successo come corrispondente da Washington di un quotidiano newyorkese. Gli mancavano l'ingegnosità e la fantasia necessarie ».

L'uomo a orientamento libresco vive nell'illusione che i giornali sarebbero migliori senza le inserzioni e le pressioni degli inserzionisti. I sondaggi sui lettori hanno sbalordito persino gli editori rivelando che gli sguardi vaganti dei lettori del quotidiano traggono eguale soddisfazione dalle inserzioni e dagli articoli. Durante la seconda guerra mondiale l'USO mandò alle forze armate numeri speciali delle principali riviste americane amputati delle inserzioni. Ma i soldati insistettero per avere anche queste. Ed è naturale. Le inserzioni pubblicitarie sono di gran lunga la parte migliore di qualunque giornale o rivista. Nella loro preparazione entrano più fatiche e riflessioni, più spirito e arte che in qualunque servizio giornalistico. Gli avvisi pubblicitari sono « notizie ». Il loro guaio è di essere sempre notizie *buone*. Per equilibrare l'effetto, e per vendere le notizie buone, è necessario avere un mucchio di notizie cattive. Inoltre il giornale, in quanto *medium* caldo, ha bisogno di notizie cattive per accentuare la propria intensità e la partecipazione del lettore. Le *vere* notizie sono le *cattive* notizie, come già si è notato e come può confermare qualunque giornale dall'avvento della stampa a oggi. Le inondazioni, gli incendi e altri disastri collettivi in terra, in mare o in cielo superano come notizie qualsiasi orrore o misfatto privato. Le inserzioni devono quindi per contrasto strillare il loro messaggio ottimistico sonoramente e chiaramente per tener testa al potere di penetrazione delle cattive notizie.

Gli editorialisti dei giornali e gli stessi senatori americani si sono accorti che da quando ha incominciato a indagare su fatti sgradevoli il senato è diventato più importante del congresso. Di fatto, per l'opinione pubblica il grande punto debole del presidente e dell'esecutivo è che cercano di essere una fonte di buone notizie e di nobili direttive. Membri del congresso e senatori sono liberi di toccare gli aspetti più spiacevoli della società, così necessari alla vitalità dei giornali.

Superficialmente ciò può apparire cinico, specialmente per coloro che immaginano che il contenuto di un *medium* sia una questione di politica e di preferenza personale, e per i quali tutti i *media* collettivi, non soltanto la radio e la stampa ma anche il linguaggio della conversazione quotidiana, sono forme degradate dell'espressione e dell'esperienza umana. Devo qui

ripetere che il giornale ha aspirato, sin dall'inizio, non alla forma libresca ma a quella mosaica o partecipazionale. Con l'accelerazione della stampa e della raccolta di notizie questa forma è divenuta un aspetto dominante dell'associazione umana, poiché la forma a mosaico non implica un « punto di vista » distaccato, ma una partecipazione al processo. Per questa ragione il giornale è essenziale al processo democratico pur essendo praticamente superfluo secondo un punto di vista letterario o libresco.

Inoltre l'uomo a orientamento librario fraintende la forma mosaica collettiva del giornale quando protesta per i suoi innumerevoli rapporti sugli aspetti più sgradevoli del tessuto sociale. Libro e giornale sono entrambi, per il loro stesso formato, adibiti al compito di rivelare una storia segreta, si tratti di Montaigne che presenta al lettore i contorni delicati della propria mente o di Hearst e Whitman che fanno risonare i loro barbari ululati sui tetti del mondo. Sono la forma stampata del discorso pubblico e l'alta intensità della sua precisa uniformità di ripetizione che danno al libro e al giornale un carattere di confessionale pubblico.

Le prime notizie che cerchiamo sul giornale sono quelle che conosciamo già. Se siamo stati testimoni di qualche avvenimento, una partita di calcio, un crollo in borsa o una tempesta di neve, rivolgiamo subito la nostra attenzione al suo resoconto. Perché? La risposta è essenziale per la comprensione dei *media*. Perché il bambino ama chiacchierare, sia pure disordinatamente, di ciò che gli è capitato nella giornata? Perché noi preferiamo i film e i romanzi con personaggi e ambienti che già conosciamo? Perché per le persone razionali vedere o riconoscere la propria esperienza in una nuova forma materiale è un dono che non costa nulla. L'esperienza trasferita in un nuovo *medium* ci regala letteralmente una deliziosa replica di ciò di cui già siamo consapevoli. La stampa ripete l'eccitazione che abbiamo provato nel servirci della nostra intelligenza, ed è servendoci della nostra intelligenza che possiamo trasportare il mondo esterno nel tessuto della nostra persona. Questa eccitazione spiega perché sia per noi naturale volerci servire continuamente dei nostri sensi. Quelle estensioni esterne dei sensi e delle facoltà che noi chiamiamo *media* le usiamo con

la stessa costanza con cui usiamo gli occhi e le orecchie e per gli stessi motivi. D'altro canto l'uomo a orientamento libresco ritiene degradante questo uso incessante dei *media*; niente del genere esiste nel mondo dei libri.

Sino a questo punto abbiamo parlato del giornale come successore a mosaico della forma libresca. Il mosaico è la forma dell'immagine collettiva e impone una partecipazione in profondità, che è della comunità più che dell'individuo e inclusiva più che esclusiva. Per meglio intendere altri aspetti della forma giornalistica sarà meglio dare un'occhiata a un tipo di giornale esteriormente diverso da quello di oggi. In origine, per esempio, i giornali aspettavano che le notizie giungessero sino a loro. Il primo giornale americano, pubblicato a Boston da Benjamin Harris il 25 settembre 1690, annunciava che sarebbe stato « distribuito una volta al mese (o più spesso se vi sarà abbondanza d'avvenimenti) ». Niente avrebbe potuto esprimere più chiaramente l'idea che la notizia era qualcosa al di fuori e al di là del giornale. In queste condizioni di consapevolezza rudimentale, una delle maggiori funzioni del giornale consisteva nel correggere le voci e i resoconti orali, nello stesso modo in cui un dizionario fornisce l'ortografia e la definizione « corrette » di parole già esistenti. Ma ben presto i giornali incominciarono a capire che non dovevano soltanto riferire le notizie ma raccoglierle, e addirittura fabbricarle. Tutto ciò che entrava nel giornale era notizia. Il resto non lo era. « Egli fa notizia » è un modo di dire estremamente ambiguo in quanto apparire sul giornale significa sia essere notizia sia farla. Così « far notizia » come « andar bene » implica un mondo d'azioni e insieme di finzione. Ma il giornale è un'azione e una finzione quotidiana, composta di tutto ciò che esiste nella comunità. Attraverso la forma del mosaico diventa una sua immagine o un suo spaccato.

Quando uno studioso convenzionale come Daniel Boorstin lamenta che i moderni *ghost writers*, le telescriventi e i servizi d'agenzia creano un mondo inconsistente di « pseudoavvenimenti », confessa di fatto di non aver mai studiato le caratteristiche di un qualunque *medium* precedente a quelli dell'era elettrica. Tutti i *media* infatti, e non soltanto quelli d'origine recente, sono sempre stati permeati di questo carattere fittizio.

Molto tempo prima che il *big business* e le grandi aziende si rendessero conto che l'immagine del loro operato era un'invenzione da tatuare attentamente sul sensorio collettivo, il giornale aveva creato l'immagine della comunità come una serie di azioni in corso unificate dalla data. A parte la lingua di cui ci si serve, la data è infatti l'unico principio unificatore dell'immagine giornalistica di una comunità. Toglietela, e il giornale di oggi è identico a quello di domani. Tuttavia leggere un giornale vecchio di una settimana senza accorgersi che non è quello di oggi costituisce un'esperienza sconcertante. Non appena i giornali s'accorsero che la presentazione delle notizie non era una ripetizione e un resoconto degli avvenimenti ma una loro causa diretta, incominciarono ad accadere molte cose. Le inserzioni e le campagne pubblicitarie, prima di allora limitate, irruppero in prima pagina, con l'aiuto di Barnum, come articoli sensazionali. Oggi i capi degli uffici stampa considerano il giornale come un ventriloquo il suo fantoccio. Possono fargli dire ciò che vogliono. Lo guardano come un pittore guarda la sua tavolozza e i suoi tubetti di pigmento; dalle infinite risorse degli avvenimenti a disposizione si può trarre una varietà infinita di controllati effetti a mosaico. Un cliente privato può nascondersi in un'ampia serie, diversa per schemi e per toni, di affari pubblici, di temi d'interesse umano.

Se teniamo ben conto del fatto che il giornale è una forma o un'organizzazione a mosaico, cioè partecipazionale, e un mondo autonomo, possiamo capire perché sia così necessario a un governo democratico. Nel suo studio sulla stampa in *The Fourth Branch of Government*, Douglas Carter è sconcertato dal fatto che, nonostante l'estrema frammentazione dei dipartimenti e dei settori governativi, i giornali riescono in qualche modo a conservare un rapporto tra loro e con la nazione. Egli sottolinea il paradosso che il giornale ha come fine primo la depurazione della società mediante la pubblicità benché, nel mondo elettronico costituito da una rete di avvenimenti senza giunture, la maggior parte delle questioni debbano rimanere segrete. L'estrema segretezza si trasforma in partecipazione e responsabilità pubblica grazie alla magica flessibilità delle notizie che si lasciano scientemente trapelare.

È con questo ingegnoso adattamento quotidiano che l'uomo

occidentale incomincia a coesistere con il mondo elettrico dell'interdipendenza totale. Ed è nel giornale che è soprattutto visibile questo processo di trasformazione e d'adattamento. Esso infatti presenta la contraddizione di una tecnologia individualistica intesa a plasmare e rivelare gli atteggiamenti del gruppo.

A questo punto può essere opportuno osservare come la stampa sia stata modificata dai recenti sviluppi del telefono, della radio e della TV. Abbiamo già visto che è il telegrafo il fattore che ha più contribuito a creare l'immagine a mosaico del giornale moderno, con la sua massa di servizi discontinui e slegati. È questa immagine di gruppo della vita collettiva, piuttosto che una prospettiva o un indirizzo editoriale, che costituisce l'essenza di questo *medium*. Per l'uomo di libri, dalla cultura personale e distaccata, questo è l'aspetto scandaloso del giornale: il suo svergognato coinvolgimento nelle profondità dell'interesse e del sentimento umano. Eliminando il tempo e lo spazio nella presentazione delle notizie, il telegrafo ha attenuato il personalismo della forma libresca intensificando invece la nuova immagine pubblica del giornale.

La prima esperienza sconvolgente del giornalista occidentale in visita a Mosca è la mancanza di guide telefoniche. Un'altra scoperta orripilante è il fatto che non esistono centralini nei palazzi governativi. Chi non sa il numero non può comunicare. Lo studioso dei *media* è ben lieto di leggere cento volumi per scoprire due fatti come questi. Essi illuminano una vasta area oscura del mondo giornalistico e chiarificano la funzione del telefono visto attraverso una cultura diversa. Il giornalista americano in genere raccoglie le notizie ed elabora i dati per telefono a causa della rapidità e dell'immediatezza del processo orale. La nostra stampa a grande diffusione è vicinissima al pettegolezzo. In confronto il giornalista russo o europeo è un letterato. Può essere una situazione paradossale, ma sta di fatto che nell'alfabeta America il giornale ha caratteristiche intensamente orali, mentre nell'orale Russia e in Europa esso ha caratteristiche e funzioni decisamente letterarie.

Gli inglesi detestano talmente il telefono da sostituirlo, quando è appena possibile, con la posta. I russi lo usano come *status symbol*, quasi come la sveglia che i capi delle tribù afri-

cane portano come ornamento. Il mosaico dell'immagine giornalistica è visto in Russia come una forma immediata di unità e partecipazione tribale. Quegli elementi del giornale che a noi sembrano più in contrasto con le austere norme individuali della cultura letteraria sono precisamente quelli che lo raccomandano al partito comunista. « Un giornale, » dichiarò una volta Lenin, « non è soltanto un propagandista collettivo e un agitatore collettivo, ma anche un organizzatore collettivo. » Stalin lo definì « l'arma più potente del nostro partito ». Kruscev lo cita come « la nostra principale arma ideologica ». Per loro era più importante la forma collettiva del mosaico giornalistico, con il suo potere magico di imporre i propri presupposti, che la parola stampata come espressione di un punto di vista personale. In Russia è ignota la frammentazione dei poteri governativi, e quindi il giornale non può avere come da noi il compito di unificare questi settori frammentari. Il monolito russo si serve del mosaico giornalistico per usi ben diversi. La Russia ha oggi bisogno del giornale (come noi un tempo del libro) per portare una comunità tribale e orale a una forma di cultura visiva e uniforme capace di sopportare un'organizzazione di mercato.

In Egitto il giornale è necessario per produrre il nazionalismo, cioè una forma visiva di unità che faccia uscire gli uomini dagli schemi locali e tribali. Paradossalmente però è la radio che qui è venuta in primo piano come ringiovanitrice delle antiche tribù. La radio a transistor portata sul cammello dà alle tribù beduine un potere e una vitalità precedentemente sconosciuti, al punto che usare la parola « nazionalismo » per definire quella furia d'agitazione orale che gli arabi hanno ricavato dalla radio equivale a nascondere a noi stessi la realtà della situazione. L'unità del mondo di lingua araba può venire soltanto con la stampa. Il nazionalismo era ignoto nel mondo occidentale fin quando, nel Rinascimento, Gutenberg rese possibile « vedere » la madre lingua in veste uniforme. Ma la radio non fa nulla per creare quell'uniformità visiva così necessaria al nazionalismo. Per limitare l'ascolto radiofonico ai programmi nazionali, certi governi arabi hanno promulgato leggi che proibiscono l'uso di cuffie personali, imponendo così di fatto ai loro ascoltatori radiofonici una forma di colletti-

vismo tribale. La radio ristabilisce la sensitività tribale e il coinvolgimento esclusivo nella rete della parentela. Il giornale invece crea una sorta di unità visiva e non troppo partecipe che tollera l'inclusione di molte tribù e la varietà dei punti di vista personali.

Se il telegrafo abbreviò le frasi, la radio abbreviò gli articoli, e la TV iniettò nel giornalismo un atteggiamento interrogatorio. Di fatto oggi il giornale non è soltanto un mosaico in telefoto della comunità umana seguita di ora in ora, ma una tecnologia che è un mosaico di tutte le tecnologie della comunità. Persino nella scelta di ciò che fa notizia, sono preferite le persone che hanno già acquistato una certa notorietà attraverso il cinema, la radio, la TV o il teatro. Possiamo misurare da questo fatto la natura del *medium*, in quanto colui che appare soltanto sul giornale è, proprio per questa ragione, un cittadino comune.

I fabbricanti di carta da parati hanno incominciato recentemente a produrre tappezzerie che hanno l'aspetto di un giornale francese. Gli eschimesi appiccicano pagine di riviste al soffitto dell'iglù per fermare lo stillicidio. Ma anche un qualunque giornale sul pavimento di cucina ci rivelerà notizie che ci erano sfuggite quando lo avevamo in mano. Tuttavia, ci si serva del giornale per isolarsi in un mezzo di trasporto pubblico o per coinvolgersi nella vita della comunità mentre si gode del proprio isolamento, il mosaico giornalistico riesce a svolgere una funzione complessa e a molteplici livelli di consapevolezza e di partecipazione di gruppo, alla quale il libro non è mai stato in grado di adempiere.

Il formato del giornale – cioè le sue caratteristiche strutturali – è stato naturalmente ripreso dai poeti posteriori a Baudelaire per evocare una consapevolezza inclusiva. La normale pagina del giornale moderno non è soltanto simbolistica e surrealista « al modo dell'avanguardia », ma è stata la prima « ispirazione » del simbolismo e del surrealismo in arte e in poesia, come può scoprire chiunque legga Flaubert o Rimbaud. Vista come forma giornalistica, qualsiasi parte dell'*Ulisse* di Joyce o qualsiasi poesia di Eliot prima dei *Quartetti* può essere gustata più facilmente. Comunque l'austera continuità della cultura libresca è tale da non degnarsi di notare queste *liaisons dangé-*

reuses tra i *media*, e in particolare le scandalose relazioni tra la pagina del libro e le creature elettroniche già da tempo apparse aldilà della *linotype*.

Tenuto conto della responsabilità che è tipica del giornale, nella demistificazione attraverso la pubblicità, ci si può anche chiedere se ciò non porti a uno scontro inevitabile con il *medium* del libro. Il giornale, in quanto immagine collettiva e comunitaria, si pone naturalmente all'opposizione di tutte le manipolazioni private. Qualunque individuo che incominci ad agitarsi come se fosse un personaggio pubblico finisce per entrare nelle sue pagine. E qualunque individuo che manipoli il pubblico per il suo interesse personale può avvertire il potere depurativo della pubblicità. Sarebbe dunque logico che il manto dell'invisibilità cadesse sui proprietari dei giornali o su coloro che se ne servono ampiamente per fini commerciali. Non può essere questa una spiegazione del fatto che l'uomo libresco considera essenzialmente corrotti i baroni della stampa? È naturale che il punto di vista strettamente personale e frammentario assunto dal lettore e dallo scrittore di libri sia ostile al grande potere collettivo del giornale. Libro e giornale insomma, in quanto forme o *media*, sembrerebbero incompatibili quanto possono esserlo due *media*. I padroni dei *media* si sforzano sempre di dare al pubblico ciò che esso vuole perché sentono che il loro potere è nel *medium* e non nel messaggio o nel programma.

22 L'automobile. La sposa meccanica

Ecco, da un servizio giornalistico, una chiacchierata che la dice lunga sul significato dell'automobile in rapporto con la vita sociale:

Ero formidabile. Sedevo nella mia Continental bianca e avevo indosso una camicia ricamata da cowboy tutta di seta e tutta bianca e un paio di pantaloni di *gabardine* nero. Accanto a me nell'auto era il mio gran danese nero importato dall'Europa che si chiama Dane von Krupp. Non era possibile immaginare niente di meglio.

È probabilmente fondata l'affermazione che l'americano è una creatura a quattro ruote, nonché la constatazione che per il giovane americano è assai più importante arrivare all'età in cui può ottenere la patente di guida che a quella in cui può votare, ma è anche vero che l'auto è diventata un articolo d'abbigliamento senza il quale nel composto urbano ci sentiamo incerti, nudi e incompleti. Certi osservatori affermano che recentemente la casa ha soppiantato l'auto come *status symbol*. Se questo è vero, il passaggio dalla strada aperta e mobile alle radici ben curate dei suburbia può indicare un mutamento autentico nell'orientamento del paese. È crescente il disagio per il fatto che le automobili sono diventate la vera popolazione delle nostre città, con conseguente smarrimento delle proporzioni umane nel potere come nella distanza. Gli urbanisti stanno studiando il sistema per riscattare le nostre città dai grandi interessi collegati ai trasporti e restituirle ai pedoni.

Lynn White racconta in *Tecnica e società nel Medioevo* la storia della staffa e del cavaliere dalla pesante armatura. Costui era talmente costoso e nello stesso tempo talmente indispensabile che per pagarne l'equipaggiamento sorse addirittura il sistema cooperativo del feudalesimo. Nel Rinascimento la

polvere da sparo e l'artiglieria posero fine all'importanza militare del cavaliere e restituirono la città al borghese che viaggiava a piedi.

L'automobilista è certo tecnologicamente ed economicamente assai superiore al cavaliere in armatura, ma può darsi che i mutamenti della tecnologia elettrica s'apprestino a smontarlo di sella e a restituirci proporzioni pedonali. « Andare al lavoro » può essere soltanto una fase transitoria come « andare a far compere ». I grossi trafficanti in articoli di drogheria prevedono da tempo la possibilità che la spesa venga fatta attraverso un canale televisivo a due direzioni o video-telefono. William M. Freeman riferisce nel « New York Times » del 15 ottobre 1963 che ci sarà certamente « una radicale trasformazione dei veicoli di distribuzione oggi in uso... La cliente potrà sintonizzarsi su vari negozi. La tessera di credito sarà automaticamente ripresa dalla televisione. Le saranno mostrate le merci con tutti i loro colori fedelmente trasmessi. La distanza non sarà più un problema in quanto entro la fine del secolo il cliente riuscirà a mettersi direttamente in contatto televisivo con chi vorrà, indipendentemente dal numero di miglia che lo separeranno da esso ».

L'errore di queste profezie è nel fatto che presuppongono la stabilità di una struttura – in questo caso quella costituita dalla casa e dal negozio – che di solito è la prima a sparire. Nell'era dell'automazione il diverso rapporto tra bottegaio e cliente è uno scherzo in confronto al mutare degli schemi del lavoro. È quasi certo che i viaggi per andare a lavorare o per tornarne perderanno del tutto le loro attuali caratteristiche. In questo senso l'auto, considerata come veicolo, farà la fine del cavallo, il quale ha perduto completamente la sua importanza come mezzo di trasporto ma è decisamente tornato a galla come mezzo di svago. Lo stesso accadrà all'automobile, il cui avvenire non appartiene certo al settore dei trasporti. Se intorno al 1910 la neonata industria automobilistica avesse indetto un congresso per studiare il futuro del cavallo, la discussione si sarebbe accentrata sulla necessità di scoprire nuovi compiti per questo animale e nuove forme d'addestramento per accrescerne l'utilità. E sarebbe stata ignorata la radicale rivoluzione dei trasporti, degli alloggi e della disposizione delle città. Ana-

logamente, nessuno avrebbe potuto immaginare la trasformazione della nostra economia per la necessità di costruire automobili e di provvedere alla loro manutenzione, né il fatto che si sarebbe dedicato gran parte del tempo libero a usarle su una vasta rete di strade nuove. In altre parole, con una nuova tecnologia cambia anche la cornice e non soltanto il quadro che in essa è contenuto. Invece di pensare a fare la spesa per televisione, dovremmo renderci conto che il video-telefono segnerà la fine dell'andare a fare spese e anche la fine del lavoro come lo intendiamo oggi. Lo stesso errore infirma le nostre riflessioni sulla TV e l'istruzione. Noi consideriamo la TV un sussidio accidentale quando in realtà ha già trasformato i processi d'apprendimento dei giovani, indipendentemente da ciò che imparano a casa o a scuola.

Negli anni trenta, quando milioni di album a fumetti inondavano di sangue la gioventù, nessuno pareva rendersi conto che sul piano emotivo la violenza dei milioni di auto che viaggiavano sulle nostre strade era incomparabilmente più isterica di qualunque cosa che potesse essere data alle stampe. Se si radunassero in una città tutti i rinoceronti, gli ippopotami e gli elefanti del mondo, non si riuscirebbe ad avvicinarsi neppure lontanamente alle minacce e all'intensità esplosiva proprie dell'esperienza che apporta ogni giorno e ogni ora il motore a combustione interna. Si pensa davvero che la gente possa interiorizzare – cioè vivere con – tutto questo potere e questa violenza esplosiva senza manipolarlo ed esprimerlo in qualche forma fantastica a fini di compensazione e d'equilibrio?

Nei film muti degli anni venti, molte sequenze avevano a protagonisti l'automobile e i poliziotti. E poiché i film erano allora considerati un'illusione ottica, lo sbirro serviva soprattutto a ricordare l'esistenza di regole basilari anche nel gioco della fantasia. Di conseguenza subiva smacchi continui. Ai nostri occhi le automobili di quel decennio appaiono ingegnosi congegni frettolosamente montati in una bottega da fabbro. Era ancora forte ed evidente il loro legame con il calesse. Poi arrivarono i pneumatici a bassa pressione, gli interni massicci e i paraurti sporgenti. Certe persone considerano la grossa auto una specie di pinguedine della mezza età, che segue alla goffaggine del primo rapporto amoroso tra l'americano e l'auto-

mobile. Ma se può apparire buffo il fatto che gli psicoanalisti viennesi siano arrivati a vedere nell'auto un oggetto sessuale, deve essere loro riconosciuto almeno il merito di aver attirato l'attenzione sul fatto che, come le api per il mondo vegetale, gli uomini sono sempre stati gli organi sessuali del mondo tecnologico. L'auto è un oggetto sessuale non più che la ruota o il martello. Ciò che è completamente sfuggito alle indagini motivazionali è che il senso della forma spaziale degli americani è cambiato molto con la radio e radicalmente con la TV. È sbagliato, anche se innocuo, vedere in questo mutamento l'annaspare dell'uomo di mezza età verso la silfide Lolita.

Certo negli ultimi anni sono stati compiuti molti sforzi per snellire l'automobile. Ma se qualcuno domandasse: « Durerà l'auto? » oppure « L'automobile resisterà nel tempo? » sorgerebbero subito dubbi e confusioni. È strano che in un'epoca così tesa verso il progresso e nella quale il mutamento è divenuto la sola costante della nostra vita non ci rivolgiamo mai queste domande. La risposta, naturalmente, è « No ». Nell'era elettrica è antiquata persino la ruota. Nell'industria automobilistica ci sono uomini i quali sanno che l'auto sta per scomparire con la stessa inevitabilità con la quale fu condannata la sputacchiera quando nel mondo degli affari fece il suo ingresso la dattilografa. Quali misure hanno preso per agevolare l'allontanamento della loro industria dal centro della scena? Il fatto che la ruota sia antiquata non implica necessariamente che debba sparire, ma soltanto che, come la calligrafia e la tipografia, finirà per assumere un peso secondario.

Verso la metà dell'Ottocento riscossero grande successo sulle strade le vetture a vapore, il cui sviluppo fu impedito soltanto dagli alti pedaggi imposti dalle autorità locali. Nel 1887 in Francia furono adattati a queste vetture i pneumatici. Nel 1896 Ford costruì la sua prima auto e sette anni dopo fondò la Ford Motor Company. Fu la scintilla elettrica che permise al motore a benzina di prevalere su quello a vapore. L'incrocio tra l'elettricità, forma biologica, e la forma meccanica non avrebbe mai più sprigionato una forza così grande.

È stata la TV a sferrare un colpo decisivo all'auto americana. L'auto e la catena di montaggio erano divenute le espressioni estreme della tecnologia gutenberghiana, cioè dei processi uni-

formi e ripetibili applicati a tutti gli aspetti del lavoro e della vita. La TV mise in dubbio i presupposti meccanici dell'uniformità e della standardizzazione, nonché i valori del consumo. Provocò inoltre la passione per lo studio e l'analisi approfondita. La ricerca motivazionale, che prometteva un aggancio tra l'*ad* [avviso pubblicitario] e l'*id*, parve immediatamente accettabile al frenetico mondo dei dirigenti che reagirono ai nuovi gusti degli americani pressappoco come Al Capp quando la TV s'abbatté sui suoi cinquanta milioni di lettori. Era successo qualcosa. L'America non era più la stessa.

Per quarant'anni l'auto era stata la grande livellatrice degli spazi fisici e delle distanze sociali. I discorsi sull'auto americana come *status symbol* hanno spesso trascurato il fatto fondamentale che la potenza dell'automobile livella tutte le differenze sociali e fa del pedone un cittadino di seconda classe. Molta gente ha osservato che furono l'auto personale e il camion, non l'espressione di punti di vista morali, a integrare e a livellare i bianchi e i negri del sud. Il fatto semplice e ovvio è che l'auto, più che qualsiasi cavallo, è un'estensione dell'uomo che lo trasforma in superuomo. È un *medium* caldo, esplosivo, di comunicazione sociale. La TV, raffreddando i gusti del pubblico americano e creando il nuovo bisogno di uno spazio avvolgente, immediatamente soddisfatto dalle auto europee, sbalzò praticamente di sella il cavaliere in automobile degli Stati Uniti Le utilitarie europee lo riportano nuovamente quasi alla condizione del pedone. Certuni riescono a guidarle sul marciapiede.

L'auto lavorò al livellamento sociale soltanto con la potenza dei suoi cavalli-vapore. E creò strade e stazioni che non soltanto sono molto simili in tutte le regioni del paese, ma sono egualmente disponibili per tutti. Con l'avvento della TV, si sono naturalmente sentite frequenti proteste contro questa generale uniformità. Come precisa John Keats in quell'attacco all'auto e all'industria che è *The Insolent Chariots*, dove può andare un'automobile vanno anche tutte le altre, e dove va l'automobile s'installa certamente la versione automobilistica della civiltà. Ora questo è un sentimento, determinato dalla TV, che non è soltanto contro l'auto e la standardizzazione, ma contro Gutenberg, ed è quindi anche antiamericano. Naturalmente so bene che John Keats non intende dire questo. Egli non ha mai

pensato ai *media* o a come Gutenberg creò Henry Ford, la catena di montaggio e la cultura standardizzata. Sapeva soltanto che era popolare deplorare l'uniforme, lo standardizzato e in genere le forme calde di comunicazione. Per questo Vance Packard ottenne successo facendosi beffe, con *I persuasori occulti*, del vecchio commesso viaggiatore e dei *media* caldi proprio come fa « MAD ». Prima della TV gesti del genere non avrebbero avuto alcun senso. Non sarebbero stati redditizi. Ora invece rende ridere del meccanico e dello standardizzato. John Keats poteva mettere in dubbio la gloria della società americana senza classi dicendo: « Se avete visto una parte dell'America, l'avete vista tutta » e aggiungendo che l'auto offriva all'americano non l'occasione di viaggiare e di vivere un'avventura ma di « diventare sempre più comune. » Dopo la TV è diventato popolare guardare ai prodotti sempre più uniformi e ripetibili dell'industria con quello stesso disprezzo che un bramino come Henry James poteva provare nel 1890 per una dinastia di fabbricanti di vasi da notte. È vero che l'automazione sta per produrre pezzi unici e fuori serie alla stessa velocità e allo stesso basso costo della catena di montaggio. Essa può presentare l'auto fuori serie e l'abito su misura affannandosi meno di quanto ci siamo affannati noi a produrre merci standardizzate. Ma nell'organizzazione del nostro mercato e della nostra distribuzione il prodotto unico non ha modo di circolare. Ci stiamo di conseguenza avvicinando a una fase estremamente rivoluzionaria nel mondo dei mercati come in tutti gli altri.

Gli europei che venivano in America prima della seconda guerra solevano dire: « Ma voi qui avete il comunismo! » Intendevano constatare che non soltanto avevamo prodotti standardizzati ma che li avevano tutti. I nostri milionari non soltanto mangiavano *hot dogs* e fiocchi d'avena, ma si consideravano sinceramente uomini della classe media. Cos'altro avrebbe potuto fare? Come poteva un milionario americano essere qualcosa di diverso se non aveva la fantasia creativa di un artista, indispensabile a crearsi una vita inimitabile? È forse strano che gli europei associassero l'uniformità dell'ambiente e delle merci al comunismo? E che Lloyd Warner e i suoi collaboratori, nei loro saggi sulle città americane, parlassero del sistema classistico americano in termini di reddito? Il reddito

più alto non può liberare un nordamericano dalla sua vita « da classe media ». E il più basso permette a ciascuno di far propria una parte notevole di questa stessa esistenza. In altre parole abbiamo effettivamente omogeneizzato in larga misura le scuole, le fabbriche, le città e i divertimenti, proprio perché siamo alfabeti e accettiamo la logica dell'uniformità e dell'omogeneità insita nella tecnologia gutenberghiana. Questa logica, mai accettata in Europa sino a epoca recentissima, è stata improvvisamente messa in discussione in America da quando la maglia tattile del mosaico televisivo ha incominciato a permeare il nostro sensorio. Quando uno scrittore di successo può tranquillamente deplorare l'uso dell'auto per i viaggi affermando che rende chi la guida « sempre più comune », è l'intero tessuto della vita americana che viene rimesso in dubbio.

Soltanto qualche anno fa la Cadillac annunciò che la sua « El Dorado Brougham » avrebbe avuto controlli anti-tuffo, sporgenze esterne, una linea senza supporti, respingenti a forma di proiettili, pinne ad ala di gabbiano, boccaporti di scappamento esterni e parecchie altre caratteristiche esotiche prese a prestito dal mondo non automobilistico. Ci invitava ad associarle con gli acquaplani hawaiani, con gabbiani librati in volo come pallottole da sedici pollici e con il salotto di Madame de Pompadour. « MAD » non avrebbe potuto fare di meglio. Nell'era della TV si poteva star certi che un qualunque racconto del bosco viennese sognato dagli esperti in ricerche motivazionali sarebbe stato una sceneggiatura comica ideale per « MAD ». Queste sceneggiature in realtà c'erano sempre state, ma soltanto con la TV il pubblico fu condizionato a gustarle.

Confondere l'auto con uno *status symbol* solo perché si chiede di considerarla qualsiasi cosa tranne che un'auto, significa fraintendere il significato di questo tardissimo prodotto dell'era meccanica che sta ora perdendo la propria forma di fronte alla tecnologia elettrica. L'auto è uno splendido esempio di meccanismo uniforme standardizzato, in perfetto accordo con la tecnologia gutenberghiana e l'alfabetismo che hanno creato la prima società senza classi che sia mai esistita al mondo. In un colpo solo ha dato al cavaliere democratico un cavallo, un'armatura e un'altera insolenza, trasformandolo magicamente in un missile mal guidato. L'auto americana di fatto non livella

verso il basso, ma verso l'alto, verso un ideale « aristocratico ». L'aumento enorme del potere e la sua distribuzione sono anche state le forze uniformanti dell'alfabetismo e di parecchie altre forme di meccanizzazione. La disposizione ad accettarla come *status symbol*, limitandone la forma più espansiva all'uso degli alti dirigenti, non è un segno dell'era meccanica, ma delle forze elettriche che stanno ora chiudendo l'epoca meccanica dell'uniformità e della standardizzazione e ricreando le norme dello *status* e della funzione.

Quando era una novità, l'automobile esercitava la tipica pressione meccanica dell'esplosione e della separazione delle funzioni. Negli anni venti spezzò, o almeno così parve, l'unità familiare. Separò il lavoro dall'abitazione come mai in passato. Fece esplodere ogni città in una dozzina di suburbi, ed estese parecchie forme della vita urbana lungo le autostrade, al punto che le strade parvero diventare città ininterrotte. Creò le giungle d'asfalto e fece sì che venissero coperte di cemento 40.000 miglia quadrate di terra verde e ridente. Con l'avvento dell'aereo, automobile e camion si allearono per rovinare le ferrovie. Oggi i bambini chiedono di fare un viaggio in treno come se si trattasse di una diligenza o di una slitta a cavalli. « Prima che *scompaiano*, papà. »

L'automobile ha ucciso la campagna sostituendola con un nuovo paesaggio dove la vettura è diventata una specie di corridore a ostacoli. Nello stesso tempo ha distrutto la città come ambiente nel quale era possibile allevare dei bambini. Le strade, e gli stessi marciapiedi, sono diventati uno sfondo troppo intenso per i giochi casuali dell'adolescenza. Man mano che la città si riempiva di forestieri, divennero estranei persino i vicini di casa. Questa è la storia dell'automobile, una storia della quale non restano da scrivere molte pagine. Il vento del gusto e della tolleranza è cambiato con la TV e ha reso sempre più fastidioso il *medium* caldo dell'auto. Lo attesta il miracolo del passaggio pedonale dove un bimbo è autorizzato a fermare un camion carico di cemento. Questo mutamento ha reso la grande città insopportabile per molti persone che dieci anni fa si sarebbero ben guardate da simili reazioni, come del resto non si sarebbero divertite alla lettura di « MAD ».

Il persistente potere di questo *medium* di trasformare gli

schemi dell'insediamento appare chiaramente nel modo in cui la nuova cucina urbana ha assunto lo stesso carattere accentratore e le stesse funzioni sociali della vecchia cucina della fattoria. Questa era l'ingresso principale della casa colonica e ne era divenuta anche il centro sociale. La nuova casa suburbana torna a fare della cucina il centro della casa, collocandola idealmente in modo da facilitarne l'accesso all'auto e dall'auto. E l'auto è divenuta il carapace, il guscio protettivo e aggressivo, dell'uomo urbano e suburbano. Anche prima della Volkswagen coloro che osservavano lo spettacolo a un livello superiore a quello della strada si erano accorti che le auto assomigliavano parecchio a insetti dal dorso lucido. Nell'era del pescatore subacqueo a orientamento tattile, questo carapace duro e lucente è uno dei capisaldi della condanna dell'automobile. È per l'uomo motorizzato che sono nate le *shopping plazas*, strane isole che danno al pedone l'impressione di essere abbandonato e disincarnato. L'auto lo riduce a una cimice.

Insomma l'auto ha praticamente plasmato in modo nuovo tutti gli spazi che uniscono e separano gli uomini, e continuerà a farlo ancora per un decennio, in attesa che compaia il suo successore elettronico.

23 La pubblicità. Stare, sconvolti, «al passo con i Jones»

V'è una crescente tendenza a creare richiami pubblicitari che corrispondano sempre più alle motivazioni e ai desideri del pubblico. Aumentando la partecipazione del pubblico, diminuisce l'importanza del prodotto in sé. Esempio limite è quello di un fabbricante di busti che proclama « non è il busto che voi sentite ». Si sente la necessità d'includere nell'annuncio l'esperienza del pubblico. Il prodotto e la reazione che esso suscita si associano in un unico schema complesso. L'arte della pubblicità ha meravigliosamente realizzato l'antica definizione dell'antropologia come « scienza dell'uomo che abbraccia la donna ». È tendenza costante presentare il prodotto come parte integrante di vasti scopi e processi sociali. Con enormi *budgets* a disposizione, gli artisti commerciali hanno cercato di elevare a icona l'annuncio pubblicitario, e le icone non sono frammenti o aspetti specialistici, ma immagini unitarie e sintetiche di tipo complesso. Accentrano in una minuscola area una vasta regione dell'esperienza. Tendono quindi a staccarsi dall'immagine del prodotto propria al consumatore per l'immagine del processo propria al produttore. Questa immagine collettiva comprende anche il consumatore con funzione di produttore.

Questa tendenza della pubblicità all'immagine iconica ha molto indebolito l'industria dei periodici in genere e delle riviste illustrate in particolare. I loro servizi si sono valsi per molto tempo dell'illustrazione nello svolgimento dei temi e delle notizie. Accanto a questi servizi che mostrano istantanee e punti di vista frammentari, ci sono i nuovi iconici annunci pubblicitari con le loro immagini compresse che riassumono produttore e consumatore, venditore e società. In confronto i servizi sembrano pallidi, deboli e anemici. Appartengono infatti al vecchio mondo pittorico che precedette l'*imagerie* a mosaico della TV.

È la scossa potente del mosaico e dell'iconico portata dalla TV nella nostra esperienza a spiegare il paradossale successo di « Time », « Newsweek » e riviste simili, le quali presentano le notizie in una forma compressa e mosaica, parallela al mondo della pubblicità. La notizia a mosaico non è narrativa, non presenta un punto di vista, non dà né spiegazioni né commenti. È un'immagine collettiva che scende a fondo nella comunità in azione e invita a una partecipazione massima al processo sociale.

La pubblicità oggi sembra basarsi sull'avanzatissimo principio secondo il quale la più piccola unità modulare, se ripetuta in modo rumoroso e ridondante, finirà gradatamente per imporsi. Il principio del rumore viene spinto così fino al livello della persuasione, e ciò corrisponde di fatto alle tecniche del lavaggio del cervello. Può darsi che la fondamentale ragione d'essere di tutto questo sia proprio l'assalto all'inconscio.

Molte persone hanno espresso il proprio disagio di fronte alla pubblicità del nostro tempo. Per esprimerci brutalmente, l'industria pubblicitaria è un rozzo tentativo di estendere i princìpi dell'automazione a ogni aspetto della società. Idealmente, si pone come meta un'armonia programmata tra tutti gli impulsi, le aspirazioni e gli sforzi degli uomini. Servendosi di mezzi artigianali, tende al fine elettronico ultimo di una coscienza collettiva. Quando produzione e consumo convergeranno pienamente in un'armonia prestabilita con tutti i desideri e tutti gli sforzi, la pubblicità sarà distrutta dal suo stesso successo.

Dopo l'avvento della TV, lo sfruttamento dell'inconscio da parte del pubblicitario ha incontrato un ostacolo. L'esperienza televisiva favorisce una consapevolezza dell'inconscio assai superiore a quella permessa dalle forme aggressive di presentazione pubblicitaria del giornale, della rivista, del film o della radio. È mutata la tolleranza sensoria del pubblico e con essa i metodi di richiamo degli inserzionisti. Nel nuovo mondo freddo della TV, il vecchio mondo caldo del commesso viaggiatore aggressivo nella vendita e deciso negli imbonimenti ha il fascino antiquato delle canzoni e dei capi di vestiario degli anni venti. Beffeggiando il mondo della pubblicità, Mort Sahl e Shelley Berman non indicano una strada nuova ma seguono

una tendenza già affermata. Essi hanno scoperto che basta snocciolare un inserto pubblicitario o una notizia giornalistica per far venire le convulsioni al pubblico. Anni fa Will Rogers aveva già scoperto che la lettura ad alta voce di un giornale qualsiasi dal palcoscenico ha effetti sicuri d'ilarità. Lo stesso vale oggi per gli avvisi. Ogni messaggio pubblicitario inserito in un diverso contesto, risulta buffo. Ciò equivale a dire che ogni inserzione cui si presti coscientemente attenzione è comica. Ma gli annunci pubblicitari non sono destinati a una fruizione cosciente. Sono pillole subliminali per il subconscio che cercano di esercitare una magia ipnotica (... soprattutto sui sociologi). È questo uno degli aspetti più edificanti di quella grande impresa didattica che noi chiamiamo pubblicità e il cui bilancio annuo complessivo, 12 miliardi di dollari, è quasi pari al bilancio scolastico nazionale. Ogni comunicazione pubblicitaria riassume la fatica, l'attenzione, gli esperimenti, l'ingegno, l'arte e l'abilità di molte persone. Confluiscono assai più riflessioni e ben maggiore cura nella composizione di un'inserzione che appare con preminenza su un giornale o su una rivista che nella redazione degli articoli e degli editoriali. Ogni inserzione costosa è attentamente costruita sulle basi ampiamente sperimentate degli stereotipi pubblici o delle « serie » di atteggiamenti stabiliti, come ogni grattacielo è costruito sulle sue fondamenta. E poiché alla preparazione di un richiamo per qualsiasi prodotto contribuiscono squadre di persone estremamente abili e intelligenti, ne consegue ovviamente che ogni messaggio accettabile è una drammatizzazione vigorosa di un'esperienza collettiva. Nessun gruppo di sociologi vale i *teams* dei pubblicitari nella raccolta e nell'elaborazione di dati sociali utilizzabili. Costoro infatti possono spendere ogni anno miliardi nella ricerca e nel collaudo delle reazioni, e i loro prodotti sono splendide accumulazioni di materiale sulle esperienze e sui sentimenti di un'intera comunità. Naturalmente se i messaggi si allontanassero dal centro di queste esperienze, s'affloscerebbero subito e perderebbero tutto il loro effetto.

Certo è grottesco il modo in cui si servono delle esperienze più basilari e più collaudate di una comunità. Se esaminati consapevolmente, i messaggi pubblicitari paiono assurdi come le note di un inno sacro applicate a un numero di spogliarel-

lo. Ma essi sono appositamente destinati, da quegli uomini-rana dello spirito che sono i « creativi » di Madison Avenue, a un livello di semi-consapevolezza. La loro esistenza è una testimonianza, oltre che un fattore, della situazione di sonnambulismo di una metropoli stanca.

Dopo la seconda guerra mondiale, un ufficiale dell'esercito americano abituato alla pubblicità notò con stupore che gli italiani gli sapevano dire i nomi dei loro ministri, ma non quelli dei prodotti preferiti dai loro più celebri connazionali. Inoltre, disse, lo spazio murario delle città italiane era occupato più da slogan politici che da slogan commericali. Predisse allora che ben difficilmente gli italiani sarebbero arrivati a una forma di prosperità o di tranquillità interna fin quando non avessero incominciato a interessarsi, anziché delle capacità degli uomini pubblici, delle contrastanti pretese delle diverse marche di dentifrici o di spaghetti. Arrivò anzi a dire che la libertà democratica consiste in gran parte nell'ignorare la politica e nel preoccuparsi invece delle minacce del cranio squamoso, delle gambe pelose, degli intestini pigri, dei seni flosci, delle gengive che si restringono, del peso in eccesso e del sangue stanco.

Probabilmente quell'ufficiale aveva ragione. Qualsiasi comunità che voglia accelerare e aumentare al massimo lo scambio dei prodotti e dei servizi deve assolutamente omogeneizzare la sua vita sociale. La decisione di procedere all'omogeneizzazione appare naturale alle popolazioni ad alto livello d'alfabetismo del mondo di lingua inglese. Ma è difficile che le culture orali l'accettino, in quanto sono sin troppo propense a trasferire il messaggio della radio in politica tribale, anziché in un nuovo mezzo per far vendere più Cadillac. È questa una delle ragioni per cui al nazista tornato allo stato tribale era facile sentirsi superiore al consumatore americano. Per l'uomo tribale è facilissimo scorgere le lacune della mentalità alfabeta. D'altro canto è una tipica illusione delle società alfabete quella di credersi estremamente consce e individualistiche. Il plurisecolare condizionamento « tipografico » agli schemi dell'uniformità lineare e della ripetibilità frammentata, è stato oggetto, nell'era elettrica, di critiche sempre più severe e fondate da parte del mondo artistico e culturale in genere. Questo processo lineare è stato eliminato dall'industria; e non solo nel settore produt-

tivo propriamente detto, ma anche in quello del divertimento. I presupposti strutturali gutenberghiani sono stati sostituiti dalla nuova forma a mosaico della TV. I recensori de *Il pasto nudo* di William Borroughs hanno notato l'uso preminente, in questo romanzo, di una terminologia e di un metodo « a mosaico ». L'immagine televisiva riduce a puro divertimento il mondo delle marche tipiche e dei beni di consumo. La ragione fondamentale è che la rete a mosaico dell'immagine televisiva impone allo spettatore una partecipazione così attiva da suscitare in lui nostalgia per i modi e i tempi dell'epoca precedente la civiltà dei consumi. Lewis Mumford merita di essere preso sul serio quando esalta la forma coesiva della città medievale come pertinente alle necessità del nostro tempo.

La pubblicità innestò la quarta soltanto verso la fine del secolo scorso, con l'invenzione della fotoincisione. Da allora, avvisi e fotografie divennero interscambiabili e tali sono rimasti. Inoltre, ciò che è ancor più importante, le fotografie resero possibile i grandi aumenti di tiratura dei giornali e delle riviste che fecero a loro volta aumentare la quantità e la redditività delle inserzioni. Oggi è inimmaginabile un quotidiano o un periodico che possa attirare più di poche migliaia di lettori senza le fotografie. L'inserzione illustrata o l'articolo illustrato forniscono infatti quantità enormi di informazioni istantanee indispensabili per non perder terreno in una cultura come la nostra. Non sarebbe quindi naturale e necessario addestrare l'intelligenza dei giovani alla comprensione di questo mondo grafico e fotografico almeno quanto di quello tipografico? Di fatto è soprattutto nel mondo grafico che hanno bisogno d'insegnamenti, perché ad es. l'arte di distribuire e collocare i personaggi in un manifesto è davvero complessa e fortemente insidiosa.

Certi studiosi hanno sostenuto che la rivoluzione grafica ha spostato la nostra cultura dagli ideali personali alle immagini collettive. Ciò equivale di fatto a dire che la fotografia e la TV ci allettano a uscire dal « punto di vista » alfabeta e privato per avviarci verso il mondo complesso e inclusivo dell'icona di gruppo. È certamente questo che fa la pubblicità. Invece di presentare una tesi o una prospettiva personale, offre un sistema di vita che è per tutti o per nessuno. E questo con argomenti che concernono soltanto questioni irrilevanti e banali.

Per esempio la pubblicità di un'auto di lusso mostra un sonaglio da bambino sul sontuoso tappeto della sua parte posteriore e dice di aver eliminato i rumori non desiderati con la stessa facilità con la quale l'utente potrebbe portar via il sonaglio. In realtà questo tipo d'inserzione non ha niente a che vedere né con i sonagli né con i rumori (*rattles* entrambi, in inglese). È soltanto un gioco di parole per distrarre le facoltà critiche del lettore mentre l'immagine dell'auto agisce sullo spettatore ipnotizzato. Coloro che passano la vita a protestare contro « le false e ingannevoli inserzioni pubblicitarie » sono una manna per i pubblicitari, come lo sono gli astemi per i birrai o i censori per gli editori o per i produttori cinematografici. Nessuno applaude meglio di chi protesta. Dopo l'avvento delle immagini, il compito del *copy* è incidentale e secondario, come il « significato » di una poesia o le parole di una canzone. Le persone ad alto livello d'alfabetismo non capiscono l'arte non verbale dell'immagine, e quindi protestano con impazienza un'indignazione senza costrutto che le rende patetiche e conferisce ai richiami pubblicitari nuovo potere e nuova autorità. Esse non riescono mai ad affrontare i messaggi inconsci di questi richiami, perché non sono in grado di notare o di discutere le forme non verbali di disposizione e di significato. Non conoscono l'arte di discutere con le immagini. Quando, agli albori delle trasmissioni televisive, venne sperimentata la pubblicità nascosta, i letterati si lasciarono prendere dal panico, che continuò fin quando questo metodo non venne abbandonato. Il fatto che gli effetti della tipografia siano soprattutto subliminali come quelli delle immagini è un segreto inaccessibile alla comunità a orientamento libresco.

Quando arrivò il cinema, l'intero schema della vita americana si trasferì sugli schermi come un'inserzione ininterrotta. Tutto ciò che un attore o un'attrice portava, usava o mangiava costituiva un annuncio pubblicitario di una forza in precedenza neppure immaginata. La stanza da bagno, la cucina e l'auto americana, come tutto il resto, divennero cose da *Mille e una notte*. Ne risultò che tutte le inserzioni sui giornali e sulle riviste finirono per assomigliare a scene di film. E continuano ad assomigliarvi. Ma con l'avvento della TV questa accentuazione non poteva che attenuarsi.

Con la radio, la pubblicità si espresse apertamente in forma di canzoni. Il rumore e la nausea come tecniche per imprimersi indelebilmente nell'ascoltatore divennero d'uso universale. La pubblicità e la creazione dell'immagine diventarono, e sono rimaste, la sola parte veramente dinamica e in sviluppo dell'economia. Radio e cinema sono *media* caldi il cui avvento vivacizzò tutti al punto da darci i cosiddetti « *roaring twenties* ». La conseguenza fu di offrire una massiccia piattaforma a un sistema di vita basato sull'incremento delle vendite che finì soltanto con la *Morte di un commesso viaggiatore* e con l'avvento della TV. La coincidenza tra questi due fatti non è casuale. La TV introdusse uno schema di vita basato sull'esperienza in profondità e sul *do-it-yourself* che ha sconvolto l'immagine del commesso viaggiatore aggressivo e individualista e del suo docile cliente come ha offuscato le figure un tempo chiarissime delle dive cinematografiche. Non si vuol dire con questo che Arthur Miller avesse cercato di spiegare la TV agli americani alla vigilia del suo avvento, ma certo avrebbe potuto tranquillamente intitolare il suo dramma: « Nascita dello specialista in *public relations.* » Coloro che hanno visto il film *World of Comedy* di Harold Lloyd ricorderanno la loro sorpresa nel constatare quante cose degli anni venti avessero dimenticato. Nonché nel trovarsi di fronte una testimonianza della semplicità e dell'ingenuità di quel periodo. L'era delle vamp, degli sceicchi e dei bruti è una specie di rauco giardino d'infanzia se la si paragona al nostro mondo in cui i bambini leggono « MAD » per farsi quattro risate. Era un mondo ancora innocentemente impegnato nell'espansione e nell'esplosione, nel separare, nello stuzzicare e nello squarciare. Oggi con la TV stiamo vivendo un processo contrario e tutt'altro che innocente di integrazione e di interrelazione. La semplice fede del commesso viaggiatore nell'irresistibilità della sua missione (riferita al prodotto come alle tecniche di vendita) cede ora il posto alla complessa unità dell'atteggiamento collettivo, del processo e dell'organizzazione.

La pubblicità si è dimostrata una forma autodistruttiva di pubblico divertimento. È arrivata subito dopo il vangelo vittoriano del lavoro e ha promesso il regno di Bengodi della perfettibilità dove poteva essere possibile « stirare le camicie senza

odiare vostro marito ». E adesso abbandona il prodotto di consumo individuale a favore di quel processo onnicomprensivo e interminabile che è l'immagine della grande azienda. La Container Corporation of America non mostra nelle sue inserzioni sacchetti o bicchieri di carta, ma (con grande arte) la *funzione* del contenitore. Storici e archeologi scopriranno un giorno che i richiami pubblicitari della nostra epoca sono le riflessioni quotidiane più ricche e più fedeli che mai una società abbia fatto sull'intero campo delle sue attività. Sotto questo aspetto il geroglifico egiziano è molto più indietro. Con la TV gli inserzionisti più intelligenti si sono appropriati del pelo e della peluria, dell'ombra e del ronzio. In una parola hanno fatto un tuffo sott'acqua. Lo spettatore televisivo è infatti un cacciatore subacqueo che non ama più la luce del sole su superfici solide e lucenti, anche se deve ancora sopportare una rumorosa colonna sonora radiofonica che lo infastidisce.

24 Giochi. Le estensioni dell'uomo

L'alcool e il gioco d'azzardo assumono nelle diverse culture significati molto diversi. Nel nostro mondo occidentale, intensamente individualistico e frammentato, la sbornia è un impegno sociale e un mezzo di festoso coinvolgimento. Viceversa in una società tribale strettamente unita, essa distrugge tutti gli schemi sociali ed è addirittura usata come mezzo per un'esperienza mistica.

Nelle società tribali, d'altro canto, il gioco d'azzardo è una strada bene accetta dello sforzo imprenditoriale e dello spirito d'iniziativa del singolo. Ma gli stessi giochi d'azzardo e le stesse lotterie, trapiantati in una società individualistica, sembrano minacciare l'intero ordine sociale. Nel gioco l'iniziativa individuale, si spinge al punto di farsi beffa della struttura sociale individualistica. La virtù tribale è « il » vizio capitalistico.

Tra il 1918 e il 1919 i ragazzi americani, rimpatriati dai bagni di fango e di sangue del fronte occidentale, si trovarono di fronte il proibizionismo. Era il riconoscimento politico e sociale del fatto che la guerra ci aveva affratellati e tribalizzati al punto che l'alcool diventava una minaccia per la società individualistica. Quando anche noi saremo pronti a legalizzare il gioco d'azzardo, annunceremo al mondo, come gli inglesi, che la società individualistica è finita e che si sta tornando ai costumi tribali.

Noi consideriamo l'umorismo un segno di salute mentale per una ragione eccellente: nel gioco e nel divertimento ritroviamo l'integrità di quella persona che nel mondo del lavoro quotidiano o nell'esercizio della professione può utilizzare soltanto un piccolo settore del proprio essere. Philip Deane racconta in *Captive in Korea* una storia sui giochi, tra un lavaggio del cervello e l'altro, che è molto appropriata.

Venne poi il momento in cui dovetti smettere di leggere quei libri e di studiare il russo perché con lo studio della lingua quelle asserzioni assurde costantemente ripetute incominciavano a lasciare il segno, a trovare insomma un'eco, e io sentivo che i miei processi mentali si stavano ingarbugliando e che le mie facoltà critiche si ottundevano sempre più... Poi essi commisero uno sbaglio. Ci diedero da leggere *L'isola del tesoro*, di Robert Louis Stevenson, in inglese... Potei così riprendere a leggere Marx e interrogarmi onestamente, senza più timore. Robert Louis Stevenson ci aveva messi in allegria, e così cominciammo a prendere lezioni di danza.

I giochi sono manifestazioni d'arte popolare, reazioni sociali, collettive, all'impulso o all'azione principale di una cultura. A somiglianza delle istituzioni, sono estensioni dell'uomo sociale e della politica del corpo, come le tecnologie sono estensioni dell'organismo animale. Giochi e tecnologie sono inoltre revulsivi, cioè modi di adattarsi allo *stress* delle azioni specializzate che si manifestano in qualsiasi gruppo sociale. In quanto estensioni della reazione popolare allo *stress* del lavoro quotidiano, i giochi diventano modelli fedeli di una cultura. Essi incorporano in un'unica immagine dinamica l'azione e la reazione di intere popolazioni.

Una corrispondenza della Reuter da Tokyo del 13 dicembre 1962 riferiva:

IL MONDO DEGLI AFFARI È UN CAMPO DI BATTAGLIA

La più recente passione degli uomini d'affari giapponesi è lo studio delle regole classiche della strategia e della tattica militare, da applicare alle operazioni finanziarie... Si dice che una delle maggiori agenzie di pubblicità giapponesi abbia imposto addirittura di questi libri a tutti i suoi impiegati come lettura obbligatoria.

Lunghi secoli di stretta organizzazione tribale mettono ora i giapponesi in una posizione eccellente per affrontare l'industria e il commercio dell'era elettrica. Qualche decennio fa assimilarono dosi sufficienti di alfabetismo e di frammentazione industriale per sprigionare aggressive energie individuali. Il serrato lavoro di squadra e la fedeltà tribale che sono ora richiesti dalla tecnologia elettrica ristabiliscono un rapporto positivo tra i giapponesi e le loro antiche tradizioni. Le nostre usanze tri-

bali sono invece troppo lontane nel tempo per poterci essere socialmente utili. Abbiamo incominciato la retribalizzazione con lo stesso penoso annaspare con cui una società prealfabeta incomincia a leggere e scrivere, e a organizzare visivamente la propria vita in uno spazio tridimensionale.

Qualche anno fa la ricerca di Michael Rockefeller portò in primo piano sulle pagine di « Life » la vita di una tribù della Nuova Guinea. I redattori della rivista spiegarono i giochi di guerra di questa gente:

I nemici tradizionali dei Willigiman-Wallalua sono i Wittaia, gente esattamente eguale a loro per lingua, modo di vestirsi e costumi... Ogni settimana o due i Willigiman-Wallalua e i loro nemici impegnano una vera e propria battaglia in uno dei tradizionali terreni di combattimento. A differenza dei catastrofici conflitti delle nazioni « civili », queste zuffe assomigliano più a uno sport un po' pericoloso che a una guerra. Ogni battaglia dura soltanto un giorno, e s'interrompe sempre prima del tramonto (per il pericolo degli spiriti) o quando comincia a piovere (nessuno vuole bagnarsi le chiome o gli ornamenti). Gli uomini sono molto precisi con le loro armi – praticano questi giochi di guerra sin da bambini – ma sono altrettanto abili nello schivare, per cui è raro che vengano colpiti. La parte veramente letale di questo modo primitivo di guerreggiare non è la battaglia ufficiale, ma l'incursione furtiva o la subdola imboscata, azioni nel corso delle quali vengono spietatamente massacrati non soltanto gli uomini, ma le donne e i bambini... Questa perpetua carneficina non è causata da una delle consuete ragioni di guerra. Non si conquistano né si perdono territori; non si catturano né merci né prigionieri... Questi indigeni si battono perché gli piace enormemente farlo, perché per loro è una funzione vitale dell'uomo e perché pensano di dover soddisfare lo spirito dei compagni uccisi.

Insomma essi vi trovano una specie di modello dell'universo, alla cui mortale *gavotte* possono partecipare attraverso il rituale dei giochi bellici.

I giochi sono modelli drammatici delle nostre vite psicologiche e ci aiutano a liberarci da tensioni particolari. Sono forme d'arte collettiva e popolare con rigide convenzioni. Le società antiche e non alfabete li consideravano automaticamente modelli drammatici viventi dell'universo o del dramma cosmi-

co. I giochi olimpici erano rappresentazioni dirette dell'agone, cioè della lotta del dio del sole. I corridori agivano su una pista adorna dei segni zodiacali che mimava il percorso giornaliero del carro del sole. Con questi giochi e con le tragedie, che erano rappresentazioni drammatiche di una lotta cosmica, lo spettatore aveva evidentemente una funzione religiosa. La partecipazione a questi riti teneva il cosmo sul giusto binario e forniva inoltre alla tribù un'iniezione di entusiasmo. Tribù e città erano riflessi sbiaditi del cosmo, come i giochi, le danze e le icone. Il processo attraverso il quale l'arte divenne una specie di surrogato civile dei giochi e dei riti magici è la storia della detribalizzazione raggiunta con l'alfabetismo. L'arte, come i giochi, divenne un'eco mimetica dell'antica magia del coinvolgimento totale e insieme una difesa da questa stessa magia. Man mano che il pubblico dei giochi e degli spettacoli magici divenne più individualista, la funzione dell'arte e del rito si spostò da un livello cosmico a un livello psicologico, come accadde col dramma greco. Persino il rito diventò più verbale e meno mimetico o danzato. Infine la narrativa verbale, da Omero e Ovidio in poi, divenne un surrogato letterario e romantico della liturgia collettiva e della partecipazione di gruppo. Gli studiosi del secolo scorso si sono sforzati in vari campi di ricostruire minuziosamente le condizioni dell'arte e del rituale primitivo, poiché si pensava che questo potesse aiutare a capire la mentalità dell'uomo primitivo. Un aiuto a tale comprensione è tuttavia riscontrabile anche nella nostra tecnologia elettrica che sta così rapidamente e profondamente ricreando in noi stessi le condizioni e gli atteggiamenti dell'uomo tribale.

Diventa comprensibile l'enorme richiamo dei giochi più recenti – sport popolari come il *baseball*, il *football* e l'*hockey* su ghiaccio – considerati come modelli esterni di una vita psicologica interiore. In quanto modelli, essi ne sono drammatizzazioni collettive anziché personali. Come le lingue di cui ci serviamo, tutti i giochi sono *media* di comunicazione interpersonale che non potrebbero avere esistenza né significato se non come estensioni delle nostre immediate vite interiori. Quando prendiamo in mano una racchetta da tennis o tredici carte da gioco, noi accettiamo di essere parte di un meccanismo dinamico in una situazione regolata con mezzi artificiosi. Non è

forse per questo che gustiamo soprattutto quei giochi che mimano altre situazioni del nostro lavoro e della nostra vita sociale? I nostri giochi preferiti non ci offrono forse una liberazione dalla tirannide monopolistica della macchina sociale? Insomma, la concezione aristotelica del dramma come rappresentazione mimetica e sollievo dalle pressioni che ci assillano non si applica forse perfettamente a ogni sorta di giochi, di danze e di divertimenti? Perché i giochi e i divertimenti siano bene accetti, devono trasmettere un'eco della vita di ogni giorno. D'altro canto un uomo o una società senza giochi sprofondano nell'ipnosi da *zombie* dell'automazione. L'arte e i giochi ci permettono di distaccarci dalle pressioni della routine e della convenzione, di osservare e di dubitare. I giochi come forma d'arte popolare offrono a tutti un mezzo immediato di partecipazione all'intera vita di una società, che l'uomo non può trovare in nessuna funzione e in nessun impiego. Di qui ciò che c'è di contraddittorio nello sport « professionistico ». Quando la porta dei giochi aperta verso una vita libera conduce a un lavoro specialistico, tutti capiscono che c'è qualcosa che non va.

I giochi di un popolo rivelano molte cose sul suo conto. Essi sono una specie di paradiso artificiale come Disneyland o una visione utopistica mediante la quale interpretiamo e completiamo il significato delle nostre vite quotidiane. Con i giochi escogitiamo modi di partecipazione non specialistica al dramma più vasto della nostra epoca. Ma per l'uomo civilizzato l'idea di partecipazione è strettamente limitata. Non è per lui la partecipazione profonda che annulla i limiti della consapevolezza individuale, come il culto indiano del *darshan*, cioè l'esperienza mistica della presenza fisica di un numero enorme di persone.

Il gioco è una macchina che può entrare in azione soltanto se i giocatori accettano di diventare per un certo periodo altrettante marionette. Per l'individualista occidentale, il suo « adattamento » alla società ha in gran parte la caratteristica di una resa alle richieste collettive. I nostri giochi contribuiscono a insegnarci questo tipo di adattamento e anche a liberarcene. L'incertezza sugli esiti delle nostre gare fornisce una scusa razionale al rigore meccanico delle regole.

Quando le norme sociali mutano improvvisamente, usanze e rituali in precedenza accettati possono assumere bruscamente i nudi contorni e gli schemi arbitrari di un gioco. *The Gamesmanship* di Stephen Potter racconta di una rivoluzione sociale che è in corso in Inghilterra. Gli inglesi si stanno avviando verso l'eguaglianza sociale e l'intensa concorrenza interindividuale che l'accompagna. I rituali così a lungo accettati del comportamento di classe incominciano ora ad apparire comici e irrazionali, come i trucchi in un gioco. *How to Win Friends and Influence People* di Dale Carnegie uscì a suo tempo come un solenne manuale di saggezza sociale, che tuttavia parve parecchio ridicolo ai più intelligenti. Quelle che Carnegie presentava come scoperte serie davano già l'impressione di un ingenuo rituale meccanico a coloro che incominciavano a muoversi in un ambiente di consapevolezza freudiana, carico della psicopatologia della vita quotidiana. Ma anche i modelli freudiani di percezione sono già divenuti un codice antiquato che incomincia a fornire lo svago catartico di un gioco anziché una guida alla vita.

Le usanze sociali di una generazione tendono a codificarsi nel « gioco » della successiva. Finisce che il gioco viene trasmesso come uno scherzo, come uno scheletro spogliato della sua carne. Ciò vale particolarmente per i periodi nei quali, a causa di qualche tecnologia radicalmente nuova, gli atteggiamenti sociali subiscono una modifica improvvisa. È la maglia inclusiva dell'immagine televisiva che pronuncia, almeno temporaneamente, la condanna del *baseball*. Esso è infatti un gioco di una cosa per volta, di posizioni fisse e di compiti palesemente specialistici, tutti elementi tipici di quell'era meccanica che sta ora scomparendo con le sue funzioni frammentate e la struttura piramidale della sua organizzazione gerarchica. La TV, in quanto immagine dei nuovi modi partecipazionali e collettivi della vita elettrica, favorisce abitudini di consapevolezza unitaria e di interdipendenza sociale che ci allontanano dallo stile particolare del *baseball* e dalla sua accentuazione della specializzazione e delle posizioni. Quando cambiano le culture, cambiano anche i giochi. Il *baseball*, che era divenuto l'immagine astratta di una società abituata a vivere al ritmo della frazione di secondo, ha perduto nel decennio della TV la sua

influenza psichica e sociale sul nostro nuovo modo di vivere. È stato scacciato dal centro della società e si è trasferito alla periferia della vita americana.

Il *football* americano ha invece carattere non posizionale, e ciascuno dei suoi giocatori può assumere nel corso della partita qualsiasi ruolo. Per questo oggi sta soppiantando il *baseball* nella considerazione generale. Corrisponde benissimo alle nuove esigenze del gioco di squadra decentrato dell'era elettrica. Ci si aspetterebbe d'altra parte che la stretta unità tribale potesse determinare una inclinazione russa per il *football* all'americana. La passione sovietica per l'*hockey* su ghiaccio e per il calcio, due giochi estremamente individualistici, potrebbe sembrare in contrasto con le esigenze psichiche di una società collettivistica. Ma la Russia è ancora principalmente un mondo orale e tribale che si sta sottoponendo a un processo di detribalizzazione e che proprio adesso sta scoprendo l'individualismo come una novità. Il calcio e l'*hockey* gli offrono perciò una promessa esotica e utopistica che non possono trasmettere all'Occidente. È un elemento che noi chiamiamo in genere « valore snobistico », e noi un « valore » analogo lo ricaviamo dal possedere cavalli da corsa, pony per il polo o yacht di dodici metri.

I giochi insomma possono dare soddisfazioni molto diverse. A noi qui interessa considerarli come *media* di comunicazione all'interno di una società. Il poker per esempio è un gioco che viene spesso considerato l'espressione di tutti i complessi atteggiamenti e i valori inespressi di una società competitiva. Richiede astuzia, aggressività, malizia e capacità di giudicare freddamente il carattere degli avversari. Si dice che le donne non possano giocare bene a poker perché esso stimola la loro curiosità, e la curiosità nel poker è disastrosa. È un gioco intensamente individualistico che non lascia posto alla gentilezza e al riguardo, ma solo al massimo vantaggio possibile per il singolo. È in questo contesto che è facile capire perché la guerra sia stata definita lo sport dei re. I regni infatti sono per i monarchi ciò che per i cittadini sono i patrimoni e i redditi personali. I re possono giocare a poker con i loro regni, come i generali delle loro armate con le loro truppe. Possono bluffare e ingannare l'avversario sulle proprie risorse e sulle

proprie intenzioni. Ciò che impedisce alla guerra di essere un vero gioco è probabilmente ciò che nega tale qualifica anche alla borsa e agli affari: le regole non sono interamente conosciute e non sono accettate da tutti i giocatori. È inoltre eccessiva la partecipazione del pubblico. Così in una società primitiva non può esistere vera arte perché tutti partecipano alla creazione dell'opera d'arte. L'arte e i giochi hanno bisogno di regole, di convenzioni e di spettatori. Per conservare il proprio carattere, il gioco deve astrarsi dalla situazione generale ponendosi come un suo modello. Gioco infatti, nella vita come nella ruota, implica un'azione reciproca. Ci devono essere un dare e un avere, o un dialogo, come tra due o più persone e gruppi. In certe situazioni tuttavia questo carattere può scemare o addirittura smarrirsi. Le grandi squadre giocano spesso partite d'allenamento senza un pubblico. In questo modo non fanno dello sport nel senso che diamo noi a questo termine, perché il carattere di azione reciproca, il *medium* stesso del gioco, per così dire, è nelle reazioni del pubblico. Rocket Richard, un giocatore di *hockey* canadese, si lamentava spesso della mediocre acustica di certi stadi. Egli intuiva che il disco partiva dal suo bastone spinto dall'urlo della folla. Lo sport, in quanto arte popolare, non è soltanto una forma d'autoespressione, ma in profondità e di necessità un mezzo d'azione reciproca all'interno di una cultura.

L'arte non è soltanto gioco, ma un'estensione della consapevolezza umana secondo schemi inventati e convenzionali. Lo sport, in quanto arte popolare, è una reazione profonda all'azione tipica della società. Ma la grande arte non è una reazione, bensì un riesame in profondità di una complessa situazione culturale. *Le balcon* di Jean Genet appare ad alcuni una valutazione sconvolgentemente logica della follia dell'umanità nella sua orgia di autodistruzione. Genet presenta un bordello avvolto nell'olocausto della guerra e della rivoluzione come immagine sintetica della vita umana. Sarebbe facile obiettare che Genet è un isterico e che è molto più seria la critica svolta dal *football*. Visti come modelli viventi di situazioni sociali complesse, i giochi, lo si può ammettere, mancano di rigore morale. Forse è proprio per questo che una cultura industriale altamente specializzata ha un così disperato bisogno di giochi.

che sono la sola forma d'arte accessibile a molti spiriti. In un mondo specialistico di compiti delegati e di lavori frammentati la vera azione reciproca si riduce allo zero. Certe società arretrate o tribali nelle quali s'introducono improvvisamente forme industriali e specialistiche non riescono a escogitare facilmente l'antidoto dei giochi e degli sport per creare una forza di contrappeso. E s'impantanano con torva serietà. Gli uomini senza arte, e senza le arti popolari dei giochi, tendono all'automatismo.

Un confronto tra i diversi tipi di gioco in uso al Parlamento britannico e alla Camera dei deputati francese si rivolgerà scherzosamente all'esperienza politica di molti lettori. Gli inglesi hanno avuto la fortuna di avere sui seggi della Camera lo schema delle due squadre, mentre i francesi, nella loro aspirazione all'accentramento manifestata dal fatto che i deputati siedono in semicerchio di fronte al seggio del presidente, hanno invece una quantità di squadre che praticano giochi assai diversi. Aspirando all'unità, essi hanno ottenuto l'anarchia, mentre gli inglesi, proponendosi la diversità, sono semmai arrivati a un'unità eccessiva. Il deputato britannico, in quanto gioca per la sua « squadra », non è indotto a sforzi mentali personali e non deve neanche seguire i dibattiti finché non gli passano la palla. Come diceva qualcuno, se i seggi non si fronteggiassero, gli inglesi non potrebbero distinguere la verità dalla menzogna, né la saggezza dalla follia se non ascoltando tutto. E poiché la maggior parte dei dibattiti è necessariamente assurda, ascoltare tutto sarebbe stupido.

In un gioco è estremamente importante la forma. La teoria del gioco, come quella dell'informazione, ha ignorato questo aspetto. Entrambe le teorie hanno affrontato il contenuto informativo dei sistemi e hanno constatato i fattori di « rumore » e d'« inganno » che deformano i dati. Ma ciò equivale ad affrontare un quadro o una composizione musicale dal punto di vista del contenuto. In altre parole, si è sicuri in tal modo di lasciarsi sfuggire il nucleo strutturale centrale dell'esperienza. Come infatti è lo schema che rende importante un gioco per la nostra vita interiore, e non i giocatori o l'esito del gioco stesso, così accade per il movimento d'informazione. È la selezione tra i sensi umani che entrano in causa a distinguere, mettiamo,

la fotografia dal telegrafo. E in arte ha importanza decisiva la particolare miscela dei nostri sensi nel *medium* impiegato. Il contenuto apparente è una cullante distrazione necessaria a far sì che la forma strutturale superi le barriere dell'attenzione consapevole.

Qualunque gioco, come qualunque *medium* d'informazione, è un'estensione dell'individuo o del gruppo. I suoi effetti sul gruppo o sull'individuo consistono nel dare una nuova configurazione a quelle parti del gruppo o dell'individuo che non sono state estese. Un'opera d'arte non ha esistenza né funzione se non nei suoi effetti sugli uomini che la contemplano. E l'arte, come i giochi o arti popolari, e come i *media* di comunicazione, ha il potere di imporre i propri presupposti stabilendo nuovi rapporti e nuove posizioni nella comunità umana.

L'arte, come i giochi, è un mezzo per trasporre esperienze. Ciò che abbiamo già visto o sentito in una certa situazione lo riceviamo improvvisamente in un materiale di tipo nuovo. Nello stesso modo i giochi trasformano in forme nuove esperienze consuete, conferendo un'inattesa luminosità all'aspetto più squallido e tetro delle cose. Le società telefoniche registrano su nastro le chiacchiere dei villani che inondano i loro indifesi centralinisti di espressioni rivoltanti di vario genere. Questi discorsi, riascoltati, diventano un gioco divertente e salutare e aiutano gli stessi centralinisti a mantenere l'equilibrio.

Il mondo della scienza è diventato abbastanza consapevole dell'elemento di gioco che esiste nei suoi continui esperimenti su modelli di situazioni per il resto inosservabili. I centri d'addestramento per dirigenti si servono da tempo dei giochi come mezzo per sviluppare una nuova percezione degli affari. John Kenneth Galbraith sostiene che adesso l'uomo d'affari dovrebbe studiare l'arte, in quanto l'artista crea modelli di problemi e di situazioni non ancora emersi nella più vasta matrice della società e offre di conseguenza all'uomo d'affari provvisto di sensibilità artistica un decennio di margine per i suoi piani.

Nell'era elettrica, la chiusura delle fessure tra arte e affari o tra l'università e la comunità fa parte di quell'implosione generale che stringe a tutti i livelli le file degli specialisti. Flaubert pensava che si sarebbe potuta evitare la guerra franco-prussiana se la gente avesse letto la sua *Educazione sentimentale*. Da

allora sono stati molti gli artisti che hanno avuto opinioni analoghe. Essi sanno che il loro compito consiste nel creare modelli viventi di situazioni non ancora maturate nella società. Hanno scoperto nel loro gioco artistico ciò che realmente sta succedendo ed è per questo che sembrano « più avanti della loro epoca ». I non artisti guardano sempre al presente con gli occhiali del periodo precedente. Gli stati maggiori sono sempre splendidamente preparati a combattere la guerra scorsa.

I giochi dunque sono situazioni artificiose e controllate, estensioni della consapevolezza collettiva, che permettono una tregua dagli schemi consueti. Sono un modo attraverso il quale l'intera società parla a se stessa. E il parlare a se stessi è una forma riconosciuta di gioco, indispensabile per acquistare sicurezza. In epoche recenti, inglesi e americani hanno goduto di un'enorme sicurezza nata dallo spirito festoso dei giochi e dei divertimenti. E si sentono imbarazzati quando notano l'assenza di questo spirito nei loro rivali. Prendere estremamente sul serio cose puramente mondane denota un difetto di consapevolezza davvero da compatire. Sin dai primi tempi del cristianesimo, si sviluppò in certi settori l'abitudine alla *clownerie* spirituale o, come diceva san Paolo, a « fare il buffone in Cristo ». Paolo inoltre associava questo senso di sicurezza spirituale ai giochi e agli sport del suo tempo. Al gioco s'accompagna la consapevolezza dell'enorme sproporzione tra la situazione apparente e le poste realmente in discussione. Analoga è la situazione del gioco in quanto tale. Essendo, come ogni forma d'arte, un modello tangibile di un'altra situazione meno accessibile, esso include sempre un formicolante senso di stranezza e di buffoneria che rende ridicola la persona o la società troppo seria e troppo zelante. Quando gli inglesi vittoriani incominciarono a pendere verso il polo della gravità, Oscar Wilde, Bernard Shaw e G.K. Chesterton s'affrettarono a intervenire come forze di contrappeso. Gli studiosi hanno spesso fatto notare che per Platone il gioco dedicato alla divinità era il più alto punto d'arrivo dell'impulso religioso dell'uomo.

Il famoso trattato di Bergson sul riso presenta, come essenza del ridicolo, l'idea di un meccanismo che subentra ai valori della vita. Vedere un uomo scivolare su una buccia di banana significa vedere un sistema strutturato razionalmente che si tra-

sforma all'improvviso in una vorticosa macchina. Poiché l'industrialismo aveva creato una situazione analoga nella società del tempo, l'idea di Bergson venne subito accettata. Ma sembra che egli non si sia accorto di aver meccanicamente presentato in un'era meccanica una metafora meccanica per spiegare quella cosa tutt'altro che meccanica che è la risata, o lo « starnuto della mente » come la definiva Wyndham Lewis.

Lo spirito del gioco subì alcuni anni fa una disfatta a causa degli spettacoli-quiz televisivi truccati. Anzitutto perché il premio sembrava mettere in ridicolo il denaro. E il denaro, come magazzino di potere e d'abilità e come acceleratore degli scambi, riesce ancora a portare molta gente a una *trance* di estrema serietà. Anche i film sono in un certo senso degli spettacoli truccati. E truccate « per produrre un effetto » sono le commedie, le poesie e i romanzi. Così era lo spettacolo-quiz della TV. Ma la TV suscita una partecipazione del pubblico ben più profonda che non il cinema o il teatro. E la partecipazione agli spettacoli-quiz era tale che gli organizzatori dello spettacolo furono perseguiti come truffatori. Per di più radio e giornali, irritati dal successo del nuovo *medium*, si divertirono a lacerare le carni del loro rivale. Quelli che avevano fatto i trucchi erano stati, s'intende, allegramente ignari della natura del loro *medium*, che avevano sottoposto a un trattamento cinematografico d'intenso realismo anziché al processo più sommesso e più mitico che è proprio della TV. Charles Van Doren venne abbattuto come un innocente passante, e l'intera indagine non appurò nulla sulla natura o sugli effetti del *medium*. Regalò soltanto, purtroppo, una giornata di sfogo agli zelanti moralisti. Un punto di vista morale serve troppo spesso nelle questioni tecnologiche come surrogato della comprensione.

Dovrebbe ora essere evidente che i giochi sono estensione delle nostre persone sociali, e non di quelle private, e che sono *media* di comunicazione. Se infine dovessimo chiederci: « I giochi sono dei *mass media?* » la risposta dovrebbe essere affermativa. I giochi sono situazioni escogitate per permettere la partecipazione simultanea di molte persone a qualche schema significante delle loro vite collettive.

25 Telegrafo. L'ormone sociale

Il telegrafo senza fili ottenne clamorosa pubblicità nel 1910 quando portò all'arresto in alto mare del dottor Hawley H. Crippen, un medico americano che aveva esercitato la professione a Londra, e che, uccisa la moglie e seppellitala in cantina, era fuggito con la segretaria a bordo del piroscafo « Montrose ». La segretaria era vestita da giovanetto e la coppia viaggiava come « signor Robinson e figlio ». George Kendall, comandante della nave, che aveva letto il caso Crippen sui giornali inglesi, incominciò a insospettirsi.

Il « Montrose » era allora una delle poche navi dotate di un impianto radio. Impegnando il suo marconista a mantenere il segreto, Kendall inviò un messaggio a Scotland Yard e la polizia londinese mandò l'ispettore Dews a inseguire il « Montrose » nell'Atlantico a bordo di un piroscafo più veloce. Dews, vestitosi da pilota, salì sul « Montrose » prima che arrivasse in porto e arrestò Crippen. Diciotto mesi dopo il Parlamento britannico approvò una legge che obbligava tutte le navi passeggeri a munirsi di radio.

Il caso Crippen mostra che cosa succede ai piani meglio architettati degli uomini e dei topi in un'organizzazione in cui la velocità dell'informazione diviene istantanea. Si verifica il crollo dell'autorità delegata e la dissoluzione delle strutture piramidali rese popolari dai diagrammi delle organizzazioni. La separazione delle funzioni e la divisione in fasi, spazi e compiti sono tipiche di una società alfabeta e visiva e del mondo occidentale. Ma queste divisioni tendono a dissolversi sotto l'azione istantanea e organica dell'elettricità.

L'ex-ministro tedesco per gli armamenti, Albert Speer, parlando al processo di Norimberga, fece alcune amare osserva zioni a proposito degli effetti dei *media* elettrici sulla vita del suo paese: « Il telefono, la telescrivente e la radio permisero

di trasmettere direttamente ordini dai livelli più alti a quelli più bassi dove, a causa dell'autorità assoluta da cui emanavano venivano eseguiti supinamente... »

I *media* elettrici tendono a creare una sorta di interdipenza organica tra tutte le istituzioni della società, confermando la tesi di de Chardin secondo la quale la scoperta dell'elettromagnetismo doveva essere considerata « un prodigioso avvenimento biologico ». Ma, mentre con le comunicazioni elettriche le istituzioni politiche e commerciali assumono un carattere biologico, oggi sono anche molti i biologi che, come Hans Selye, considerano l'organismo fisico una rete di comunicazioni: « L'ormone è un particolare meccanismo-sostanza chimico, prodotto dalla ghiandola endocrina e secreto nel sangue per regolare e coordinare le funzioni di organi distanti. »

Questa particolarità della forma elettrica, che pone fine all'era meccanica dei passi individuali e delle funzioni specialistiche, ha una spiegazione diretta. Mentre tutte le tecnologie precedenti (salvo la parola) avevano infatti esteso parti del nostro corpo, si può dire che l'elettricità abbia esteriorizzato il sistema nervoso centrale, cervello compreso. E il sistema nervoso centrale è un campo unificato praticamente senza segmenti. Come scrive J.Z. Young in *Doubts and Certainty in Science: A Biologist's Reflections on the Brain* (Oxford University Press, New York, 1960):

> È possibile che il segreto del potere del cervello risieda in gran parte nel fatto che esso offre un'enorme possibilità di azione reciproca tra gli effetti della stimolazione di ogni parte dei campi riceventi. È questa capacità di mettere in rapporto o di mescolare i diversi punti che ci permette di reagire al mondo nella sua totalità assai più di quanto non possano quasi tutti gli altri animali.

L'incapacità di comprendere il carattere organico della tecnologia elettrica appare evidente nelle nostre continue preoccupazioni per i rischi della meccanizzazione del mondo. È più giusto dire che, a causa di un uso indiscriminato dell'energia elettrica, corriamo il rischio di veder distrutto tutto ciò che abbiamo investito nella tecnologia preelettrica di tipo alfabeta e meccanico. L'essenza di un meccanismo è nella separazione

e nell'estensione di singole parti del nostro corpo, come la mano, il braccio e il piede nella penna, nel martello e nella ruota. E la meccanizzazione di una funzione avviene mediante la segmentazione di ogni parte dell'azione in una serie di parti uniformi, mobili e ripetibili. La cibernetica (o automazione), che è stata definita un modo di pensare anziché un modo di agire, è esattamente il contrario. Invece d'occuparsi di macchine separate, considera il problema della produzione un sistema integrato per il trattamento dell'informazione.

È per il fatto stesso che permettono un'azione reciproca che i *media* elettrici ci costringono oggi a reagire al mondo nella sua totalità. Ma è soprattutto la velocità del coinvolgimento elettrico a creare l'unità integrale della consapevolezza pubblica e privata. Noi viviamo oggi nell'era dell'informazione e della comunicazione perché i *media* elettrici creano istantaneamente e costantemente un campo totale di eventi interdipendenti ai quali partecipano tutti gli uomini. Ora questo mondo di azioni reciproche pubbliche ha la stessa interdipendenza onnicomprensiva e integrale che aveva sinora caratterizzato soltanto i nostri sistemi nervosi individuali. Questo perché l'elettricità ha carattere organico e rafforza il legame sociale organico mediante il suo impiego tecnologico nel telegrafo, nel telefono, nella radio e in altre forme. La simultaneità della comunicazione elettrica, tipica anche del nostro sistema nervoso, rende ognuno di noi presente e accessibile a ogni altra persona esistente al mondo. In buona parte questa nostra compresenza ovunque e contemporaneamente costituisce un'esperienza passiva, non attiva. È più probabile arrivare a una consapevolezza attiva leggendo il giornale o guardando uno spettacolo televisivo.

Uno dei modi per rendersi conto del passaggio dall'era meccanica a quella elettrica consiste nel notare la differenza d'impaginazione tra un giornale « letterario » e un giornale « telegrafico », mettiamo tra il « Times » e il « Daily Express » di Londra o tra il « New York Times » e il « Daily News » di New York. È la differenza tra una serie di rubriche che espongono altrettanti punti di vista e un mosaico di frammenti senza alcun rapporto tra loro in un campo unificato da una data. In un mosaico di articoli simultanei può esserci tutto, ma non

un punto di vista. Il mondo dell'impressionismo, entrato nella pittura verso la fine dell'Ottocento, trovò la sua forma estrema nel *pointillisme* di Seurat e nelle rifrazioni luminose di Monet e Renoir. La composizione a puntini di Seurat ricorda la tecnica oggi in uso per la telefoto e l'immagine televisiva, un mosaico creato dal cosiddetto *scanning finger*. Tutto questo anticipa le applicazioni elettroniche più recenti, del *digital computer* che, con tutti i suoi puntini e lineette « si-no » accarezza i contorni di ogni entità in innumerevoli tocchi. L'elettricità ci fornisce un mezzo per metterci subito in contatto con ogni sfaccettatura dell'essere, come del resto il cervello. Solo incidentalmente, essa è visiva e auditiva; soprattutto, è tattile.

Quando, verso la fine dell'Ottocento incominciò a prender piede l'era dell'elettricità, l'intero mondo delle arti si indirizzò nuovamente verso le qualità iconiche del rapporto tra tatto e sensazione (o sinestesia, come si diceva allora), nella poesia come nella pittura. Lo scultore tedesco Adolf von Hildebrand ispirò a Berenson l'osservazione che « il pittore può adempiere al proprio compito solo conferendo valori tattili alle impressioni della retina ». Per far questo è necessario dotare ogni forma plastica di un suo sistema nervoso.

La forma elettrica è profondamente tattile e organica, in quanto dota ogni oggetto di una specie di sensibilità unificata, come aveva fatto un tempo la pittura rupestre. Nella nuova era elettrica l'obiettivo inconscio del pittore consisteva nell'elevare questo fatto al livello della consapevolezza. Da quel momento il puro specialista in qualsiasi campo era condannato alla sterilità e all'inutilità che echeggiavano una forma arcaica dell'epoca meccanica in via di sparizione. Dopo secoli di sensibilità dissociate, la consapevolezza contemporanea doveva ridiventare totale e inclusiva. La scuola del Bauhaus divenne uno dei grandi centri dello sforzo compiuto in questa direzione, ma si addossò lo stesso compito anche una folla di giganti apparsi nella musica, nella poesia, nell'architettura e nella pittura. Essi assicurarono alle arti di questo secolo un predominio su quelle di altre epoche, paragonabile al predominio, da tempo unanimemente riconosciuto, della scienza moderna.

Nelle sue prime fasi il telegrafo era subordinato alla ferrovia e al giornale, estensioni immediate della produzione e dei com-

merci industriali. Quando infatti le ferrovie incominciarono a estendersi attraverso il nuovo continente, dovettero basarsi moltissimo sul telegrafo per la loro coordinazione, e di conseguenza per gli americani divenne facile sovrapporre l'immagine del capostazione a quella del telegrafista.

Fu nel 1844 che Samuel Morse, con 30.000 dollari ottenuti dal Congresso, inaugurò un collegamento telegrafico tra Washington e Baltimora. L'iniziativa privata aspettò, come al solito, che la burocrazia chiarisse l'immagine e gli obiettivi del nuovo ritrovato. Appena risultò che era redditizio, la furia dell'iniziativa privata divenne addirittura impressionante e determinò non pochi episodi di concorrenza feroce. Nessuna tecnologia nuova, neanche la ferrovia, si sviluppò con maggiore rapidità. Nel 1858 era già stato steso il primo cavo attraverso l'Atlantico e nel 1861 i fili del telegrafo si estendevano da un estremo all'altro degli Stati Uniti. Il fatto che ogni nuovo metodo per trasportare merci o informazioni si sia affermato dopo un'aspra battaglia con i sistemi preesistenti non desta sorpresa. Ogni innovazione non è soltanto distruttiva commercialmente, ma corrosiva sul piano sociale come su quello psicologico.

È istruttivo seguire le fasi embrionali di una nuova tecnologia in quanto, durante il periodo di sviluppo, essa (si tratti della stampa, dell'automobile o della TV) viene quasi sempre fraintesa. Ma proprio perché la gente in un primo tempo non s'accorge della sua vera natura, la nuova forma è in grado di sferrare alcuni colpi rivelatori agli occhi intorpiditi degli spettatori. La prima linea telegrafica tra Baltimora e Washington permise partite a scacchi tra campioni delle due città. Altre linee furono usate per lotterie e per altri giochi, così come la radio fece i suoi primi passi completamente libera da impegni commerciali e fu anzi per anni promossa da radioamatori dilettanti prima che intervenissero i grossi gruppi finanziari.

Qualche mese fa John Crosby inviò da Parigi una corrispondenza al « New York Herald Tribune » che illustra chiaramente perché l'ossessione « contenutistica » rende difficile all'uomo di cultura stampata comprendere qualcosa della forma di un nuovo *medium*:

Il « Telstar », come tutti sanno, è quella complicata palla che turbina nello spazio trasmettendo programmi televisivi, messaggi telefonici e tutto il resto, tranne un po' di buon senso. Quando venne messo in orbita squillarono tutte le trombe. I continenti avrebbero condiviso le stesse gioie intellettuali. Gli americani avrebbero goduto Brigitte Bardot e gli europei sarebbero stati partecipi dell'inebriante stimolo intellettuale di *Ben Casey*... Il difetto fondamentale di questo miracolo è lo stesso che ha danneggiato tutti i miracoli avvenuti nel settore delle comunicazioni da quando si è cominciato a incidere geroglifici su tavolette di pietra. Il « Telstar » entrò in azione in agosto, quando in Europa non stava accadendo quasi nulla d'importante. Tutte le reti ricevettero l'ordine di dire qualcosa, qualunque cosa, su questo miracoloso strumento. « Era un giocattolo nuovo ed essi dovevano servirsene » dissero. La CBS passò al setaccio l'Europa in cerca di qualcosa d'appassionante e si trovò in mano una gara tra mangiatori di salsicce che venne debitamente messa in onda attraverso la palla miracolosa benché questo particolare avvenimento avrebbe potuto arrivare a dorso di cammello senza nulla perdere della propria essenza.

Qualsiasi innovazione minaccia l'equilibrio dell'organizzazione esistente. Nella grande industria le idee nuove sono invitate a tirare un po' indietro la testa in modo che sia più facile tramortirle. Il reparto ricerche di una grossa azienda è una specie di laboratorio per isolare i virus pericolosi. Ogni volta che se ne scopre uno lo si affida a un gruppo perché lo neutralizzi e scopra il modo di rendersene immune. È ridicolo perciò colui che presenta a una grossa azienda un'idea che porterebbe a un grande « aumento della produzione e delle vendite ». Un tale aumento sarebbe per la direzione in carica un vero disastro. Dovrebbero far posto a nuovi dirigenti. Di conseguenza un'idea nuova non parte mai da un grosso complesso. Deve assalire l'organizzazione dall'esterno, attraverso qualche organismo piccolo ma disposto a battersi. Nello stesso modo quell'estensione o esteriorizzazione dei nostri corpi o dei nostri sensi che è una « nuova invenzione » costringe il corpo e i sensi ad assumere posizioni nuove per conservare l'equilibrio. Ogni nuova invenzione provoca cioè una nuova « chiusura » in tutti i nostri organi e sensi, privati e pubblici. La vista e l'udito assumono posizioni diverse, e così le altre facoltà. Con il telegrafo venne rivoluzionato l'intero metodo di raccogliere e

presentare le notizie. E naturalmente le conseguenze (sul linguaggio, sullo stile letterario e sugli argomenti scelti) furono spettacolose.

In quello stesso 1844 in cui gli uomini giocavano a scacchi o alla lotteria sulle prime linee telegrafiche americane, Sören Kierkegaard pubblicava *Il concetto dell'angoscia.* Incominciava così l'età dell'ansia. Con il telegrafo, infatti, l'uomo aveva dato inizio a quell'estensione o esteriorizzazione del proprio sistema nervoso centrale che sta ora per diventare un'estensione della coscienza con le trasmissioni via satellite. Asportare dal sistema nervoso i propri nervi e metterci dentro i propri organi significa dare inizio a una situazione – se non a un concetto – di angoscia.

Fuggevolmente constatato il grande trauma del telegrafo sulla vita cosciente, e sottolineato che ci conduce nell'epoca dell'ansia, possiamo citare alcuni esempi specifici di questo disagio e di questo crescente nervosismo. Ogni volta che un nuovo *medium* o estensione umana prende piede, crea un nuovo mito, che s'associa di solito a un grande personaggio: l'Aretino (flagello dei prìncipi e burattino della stampa), Napoleone e il trauma della prima rivoluzione industriale, Chaplin (coscienza pubblica del cinema), Hitler (ovvero il totem tribale della ra dio), e Florence Nightingale (il primo lamento umano sui fili del telegrafo).

Florence Nightingale (1820-1910), ricca e raffinata esponente del nuovo gruppo di potere inglese generato dalla rivoluzione industriale, incominciò a ricevere richieste di aiuto dalla miseria umana quando era ancora ragazza. Sulle prime non riusciva a decifrarle. Esse sconvolgevano tutto il suo sistema di vita, e non potevano adattarsi all'immagine che si era costruita dei genitori, degli amici e dei corteggiatori. Fu puro genio quello che le permise di trasferire l'angoscia e la paura di vivere, che si andavano diffondendo, nell'idea di un profondo coinvolgimento umano e della riforma ospedaliera. Incominciò a riflettere sulla propria epoca, oltre che a viverla, e scoprì una nuova formula per l'era elettronica: l'assistenza medica gratuita. In un'epoca che, per la prima volta nella storia umana, aveva visto il sistema nervoso estendersi fuori di sé, la cura del corpo divenne un balsamo per i nervi.

Raccontare la storia di Florence Nightingale nei termini dei nuovi *media* è abbastanza semplice. Essa arrivò in un luogo lontano dove i controlli dal centro, cioè da Londra, seguivano il consueto schema gerarchico pre-elettrico. La suddivisione minuziosa, la delega delle funzioni e la separazione dei poteri, allora e ancora per un lungo periodo normali nell'organizzazione militare e industriale, creavano un inetto sistema di spreco e di inefficienza che per la prima volta poté essere raccontato di giorno in giorno grazie al telegrafo. L'eredità dell'alfabetismo e della frammentazione visiva tornava a casa ogni sera sui fili del telegrafo:

> Gli inglesi erano sempre più furibondi. Nel terribile inverno 1854-55 si era andata addensando una grande tempesta di rabbia, di umiliazione, di disperazione. Per la prima volta nella storia, alla lettura delle corrispondenze di Russell, il pubblico aveva capito « con quale maestà combatte il soldato britannico ». Gli uomini che avevano preso d'assalto le alture dell'Alma, che erano andati alla carica a Balaclava... erano morti di fame e di abbandono. Persino i cavalli che avevano preso parte alla carica della Brigata leggera avevano sofferto la fame sino a morirne (da *Lonely Crusader*, di Cecil Woodham-Smith).

Gli orrori che William Howard Russell trasmetteva per telegrafo al « Times » erano un fatto normale nella vita militare britannica. Egli fu il primo corrispondente di guerra perché il telegrafo dava la dimensione immediata e inclusiva dell'« interesse umano » a notizie non dominate da un « punto di vista ». Il fatto che, dopo più di un secolo di corrispondenze telegrafiche, nessuno si sia accorto che l'« interesse umano » altro non è che la dimensione elettronica (o in profondità) del coinvolgimento immediato nella notizia, la dice lunga sulla nostra distrazione e sull'indifferenza generale. Con il telegrafo è finita quella separazione degli interessi e quella divisione della facoltà che, del resto, avevano certamente mancato di produrre splendidi monumenti di lavoro e d'ingegnosità. Ma col telegrafo sono giunte l'insistenza integrale e la totalità di Dickens, di Florence Nightingale e di Harriet Beecher-Stowe. L'elettricità dà una voce poderosa ai deboli e ai sofferenti e spazza via gli specialismi burocratici nonché i lavori intellettuali legati

a un manuale d'istruzioni. La dimensione dell'« interesse umano » è semplicemente quella della partecipazione immediata all'esperienza altrui che si ha con l'informazione istantanea. Anche le persone diventano istantanee nelle loro reazioni pietose o furiose quando devono condividere con l'intera umanità la comune estensione del sistema nervoso centrale. In tali condizioni i « consumatori dimostrativi » o gli « sprechi dimostrativi » diventano impossibili e anche il più audace dei ricchi si riduce ai modesti costumi del timido servitore dell'umanità.

A questo punto qualcuno potrebbe chiedersi perché mai fu il telegrafo a creare l'« interesse umano », e non i giornali, che lo avevano in alcune cose preceduto. Il capitolo sui giornali può aiutare questi lettori. Ma può esserci anche una ragione sotterranea che impedisce di comprendere. La contemporaneità immediata e il coinvolgimento totale della forma telegrafica ancora ripugnano a certi raffinati alfabeti. Per loro, la continuità visiva e il « punto di vista » fisso rendono la partecipazione immediata dei *media* istantanei sgradita e disgustosa quanto gli sport popolari. Queste persone sono vittime dei *media*, riluttantemente mutilate dai loro studi e dal loro lavoro come i bambini di una fabbrica vittoriana. Per molti, poi, le cui sensibilità sono state irrimediabilmente deformate e bloccate nelle posizioni fisse della scrittura meccanica e della tipografia, le forme iconiche dell'era elettrica sono opache, o addirittura invisibili, come gli ormoni per l'occhio nudo. È compito dell'artista cercar di fare assumere ai *media* più antichi posizioni che permettano di prestare attenzione ai nuovi. A questo fine egli deve sempre sperimentare nuovi metodi di organizzazione dell'esperienza, anche se il suo pubblico preferisce in genere restare immobile nei suoi atteggiamenti tradizionali. Il massimo che un commentatore può fare è di fermare i *media* in tutte le posizioni caratteristiche e rivelatrici che riesce a scoprire. Esaminiamo ora una serie di queste posizioni che corrispondono agli incontri del telegrafo con altri *media* come il libro e il giornale.

Nel 1848 il telegrafo, che esisteva da soli quattro anni, costrinse alcuni grandi quotidiani degli Stati Uniti a formare un'organizzazione collettiva per raccogliere notizie. Questa iniziativa portò alla formazione dell'« Associated Press », che a

sua volta prese a vendere notizie agli abbonati. In un certo senso il vero significato di questa forma di servizio elettrico e istantaneo era mascherato dalla sovrapposizione degli schemi meccanici e industriali della stampa e della tipografia. L'effetto specificamente elettrico può sembrare sia stato in questo caso di forza accentratrice e compressiva. Molti studiosi hanno infatti considerato la rivoluzione elettrica una nuova fase del processo di meccanizzazione dell'umanità. Un esame più attento rivela però che essa ha un carattere parecchio diverso. La stampa regionale, per esempio, che doveva un tempo fare assegnamento sul servizio postale e sul controllo politico attraverso la posta, sfuggì, grazie al nuovo servizio telegrafico, a questo tipo di monopolio centrale. Persino in Inghilterra, dove le brevi distanze e la concentrazione demografica fanno della ferrovia un formidabile agente d'accentramento, il monopolio di Londra fu dissolto dall'invenzione del telegrafo che incoraggiò la concorrenza della stampa provinciale, liberandola dalla soggezione ai grandi giornali metropolitani. In tutti i campi della rivoluzione elettrica ricompare in varie forme questo schema di decentramento. Sir Lewis Namier sostiene che telefono e aeroplano sono le più grandi fonti di guai del mondo d'oggi. I diplomatici professionisti, forniti di delega dei poteri, sono stati soppiantati da presidenti, primi ministri e ministri degli esteri, convinti di poter condurre personalmente tutti i negoziati importanti. È un problema che si pone anche alla grande industria dove si è dimostrato impossibile delegare l'autorità e usare contemporaneamente il telefono. La natura del telefono, come di tutti i *media* elettrici, è di comprimere e unificare ciò che era in precedenza suddiviso e specializzato. Solo « l'autorità della conoscenza » lavora col telefono, per la velocità che crea un campo di rapporti totale e onnicomprensivo. La velocità richiede che le decisioni prese siano inclusive, e non parziali o frammentarie, ed è per questo che i letterati diffidano del telefono. Ma anche la radio e la TV, come vedremo, hanno lo stesso potere di imporre un ordine inclusivo come un'organizzazione orale. Radicalmente diversa è la forma centro-marginale delle strutture visive e scritte dell'autorità.

Molti studiosi si sono lasciati ingannare dai *media* elettrici a causa della loro apparente capacità di estendere i poteri d'or-

ganizzazione spaziale. In realtà i *media* elettrici non allargano la dimensione spaziale, ma piuttosto la sopprimono. Grazie all'elettricità ristabiliamo ovunque rapporti personali diretti, come nel più piccolo dei villaggi. È un rapporto in profondità e senza deleghe di funzioni o di poteri. L'organico soppianta ovunque il meccanico. Il dialogo subentra alla conferenza. I più alti dignitari s'intrattengono da pari a pari con i giovani. Quando un gruppo di studenti di Oxford apprese che Rudyard Kipling era pagato dieci scellini per ogni parola che scriveva, durante una riunione gli mandarono questa somma per vaglia telegrafico accompagnandola con la frase: « Ci mandi per favore una delle sue parole migliori. » La risposta arrivò pochi minuti dopo: « Grazie. »

Gli ibridi tra elettricità e meccanica di vecchio tipo sono stati numerosi. Di alcuni di loro, per esempio del cinema e del fonografo, si parlerà in altre parti di questo libro. Oggi il matrimonio tra tecnologia elettrica e meccanica sta per sciogliersi, con la TV che sostituisce il cinema e il « Telstar » che minaccia la ruota. Un secolo fa l'effetto del telegrafo fu di far funzionare più in fretta le macchine da stampa, nello stesso modo in cui l'applicazione della scintilla elettrica permise la nascita del motore a combustione interna con la sua precisione istantanea. Ma, portato un po' oltre, il principio elettrico dissolve ovunque la tecnica meccanica della separazione visiva e dell'analisi delle funzioni. I nastri elettronici con le loro informazioni esattamente sincronizzate sostituiscono la vecchia sequenza lineare della catena di montaggio.

In ogni organizzazione l'accelerazione è un agente di dissoluzione e di disfacimento. Da quando si è unita all'elettricità, l'intera tecnologia meccanica del mondo occidentale è stata vista tendere a velocità sempre più alte. Tutti gli aspetti meccanici del nostro mondo sembrano tendere all'autodistruzione. Gli Stati Uniti sono arrivati a un notevole controllo politico dal centro grazie all'interdipendenza della ferrovia, dell'ufficio postale e del giornale. Nel 1848 il ministro delle poste scriveva nel suo rapporto che « si è sempre attribuita ai giornali tanta importanza, considerandoli il modo migliore di diffondere l'intelligenza tra il pubblico, da concedere loro le tariffe più basse al fine di favorirne la diffusione ». Il telegrafo indebolì

rapidamente lo schema centro-marginale e, ciò che è più importante, aumentando la quantità delle notizie indebolì enormemente il peso delle opinioni espresse negli editoriali. Le notizie hanno superato sempre più le opinioni come agenti di formazione dell'opinione pubblica, anche se non sono molti gli esempi di questo mutamento evidenti quanto l'improvviso successo dell'immagine di Florence Nightingale nel mondo britannico. Eppure niente è stato più frainteso del potere del telegrafo in questa direzione, che è forse la sua caratteristica più decisiva. La dinamica naturale del libro, e anche del giornale, consiste nel creare una prospettiva nazionale unitaria su uno schema centralizzato. Tutti i letterati hanno perciò in comune il desiderio di estendere le opinioni più illuminate alle « aree più arretrate » e alle mentalità meno alfabete in uno schema orizzontale omogeneo e uniforme. Il telegrafo ha distrutto questa speranza. Ha decentrato il mondo giornalistico al punto di rendere praticamente impossibile anche prima della Guerra civile una visione nazionale uniforme. Un'altra conseguenza, forse ancor più importante, del telegrafo in America, fu di attrarre al giornalismo, anziché al *medium* del libro, i letterati di talento. Poe, Twain e Hemingway sono esempi di scrittori che non hanno potuto trovare un insegnamento e uno sfogo se non nel giornale. In Europa, viceversa, i numerosi piccoli gruppi nazionali costituivano un mosaico discontinuo che il telegrafo si è limitato a intensificare. Di conseguenza esso ha rafforzata la posizione del libro e ha costretto anche il giornale ad assumere un carattere letterario.

Una delle innovazioni meno trascurabili portate dal telegrafo è stata la rubrica di previsioni del tempo, che tra tutti gli elementi di interesse umano contenuti nella stampa quotidiana è forse quello che ottiene la più vasta partecipazione popolare. Agli albori del telegrafo la pioggia creava problemi per la messa a terra dei fili, e questi problemi attirarono l'attenzione sulla dinamica del clima. Un rapporto canadese del 1883 affermava: « Si è scoperto che quando a Montreal soffiava vento dall'est o dal nord-est i temporali provenivano dall'ovest, e che, quanto più forte era la corrente, tanto più rapida arrivava la pioggia dalla direzione opposta. » È evidente che il telegrafo, fornendo un'ampia gamma di informazioni istantanee, poteva

rivelare linee di forza meteorologiche inaccessibili all'uomo pre-elettrico. Il mezzo telegrafico, che è uno dei primi strumenti di comunicazione tecnologicamente legati all'applicazione dell'energia elettrica, ha dato avvio a una vera e propria rivoluzione tecnologica, la cui portata non è stata ancora oggetto di esatta valutazione.

26 La macchina per scrivere. L'età del ferreo capriccio

Gli articoli di Robert Lincoln O'Brien apparsi sull'« Atlantic Monthly » del 1904 ci riportano a tutto un ampio settore sociologico che è rimasto, da allora, più o meno inesplorato. Per es.:

L'invenzione della macchina per scrivere ha dato un impulso formidabile all'abitudine di dettare... Ciò non soltanto determina una maggiore prolissità... ma introduce anche il punto di vista di colui che parla. In questi si riscontra inoltre, quasi sempre, una tendenza a spiegare, come se avesse di fronte i visi dei suoi ascoltatori e potesse constatare sino a che punto lo seguono. Questo atteggiamento permane quando ha di fronte il pubblico. È tutt'altro che raro vedere nelle cabine di dattilografia del Campidoglio, a Washington, membri del Congresso che, dettando lettere, fanno sfoggio dei loro gesti più vigorosi, come se i metodi oratori di persuasione potessero essere trasmessi alla pagina dattiloscritta.

Nel 1882 la pubblicità affermava che la macchina per scrivere poteva essere usata come sussidio per imparare a leggere, a scrivere, nonché per apprendere l'ortografia e la punteggiatura. Adesso, ottant'anni dopo, essa è usata soltanto nelle scuole sperimentali. In quelle normali è tenuta a distanza come un giocattolo piacevole ma che rischia di distrarre. Si dà tuttavia il caso di poeti, come ad esempio Charles Olson, che elogiano apertamente la macchina per scrivere quale mezzo per indicare con esattezza il respiro, le pause, persino la sospensione delle sillabe e la giustapposizione di certe parti di frasi, osservando che per la prima volta anche il poeta, come il musicista, dispone del pentagramma e della battuta.

Un potere di creare autonomia e indipendenza (non dissimile da quello che, secondo Olson, la macchina per scrivere conferisce alla voce del poeta) venne attribuito, allo stesso congegno, dalla donna indipendente di cinquant'anni fa. Quando le mac-

chine per scrivere furono messe in vendita a quel prezzo, si disse che le donne inglesi avevano acquistato un « aspetto da dodici sterline ». Era un aspetto che aveva più d'un rapporto con il gesto vikingo della Nora Helmer ibseniana, quella che sbatté la porta della propria casa di bambola e partì alla ricerca di una professione e di un'esperienza più autentica e profonda. Era iniziata l'età del capriccio di ferro.

Il lettore ricorderà dalle pagine precedenti che, quando nell'ultimo decennio del secolo gli uffici furono invasi dalla prima ondata di dattilografe, i fabbricanti di sputacchiere compresero che per loro era suonata l'ultima ora. E avevano ragione. Inoltre, ciò che è più importante, le schiere uniformi delle eleganti dattilografe resero possibile una rivoluzione nell'industria dell'abbigliamento. Ciò che la dattilografa indossava voleva indossarlo anche la figlia dell'agricoltore, in quanto la dattilografa era un simbolo popolare d'iniziativa e di abilità. Era una creatrice di moda impaziente di seguire la moda. Come la macchina di cui si serviva, essa portò nel mondo degli affari una nuova dimensione dell'uniforme, dell'omogeneo e del continuo che ha reso indispensabile la macchina per scrivere in ogni settore dell'industria meccanica. A una moderna corazzata ne occorrono dozzine per le sue normali operazioni. E un esercito ha bisogno di macchine per scrivere più che di pezzi d'artiglieria medi e leggeri persino in battaglia, il che suggerisce l'ipotesi che la macchina per scrivere riassuma ora le funzioni della penna e della spada.

Ma i suoi effetti non sono tutti di questo tipo. Certo ha dato un grande contributo alle forme più comuni di quello specialismo omogeneizzato e di quella frammentazione che sono tipiche della cultura tipografica, ma ha anche prodotto un'integrazione delle funzioni e una grande indipendenza del singolo individuo. G.K. Chersterton considerava questa nuova indipendenza un'illusione, osservando che « le donne, rifiutatesi di subire ancora gli altrui ‹dettami›, hanno finito per darsi alla stenografia ». Poeta e romanziere compongono ora a macchina. E la macchina fonde la composizione con la pubblicazione determinando un atteggiamento del tutto nuovo verso la parola scritta e stampata. Il comporre a macchina ha alterato le forme del linguaggio e della letteratura in modi soprattutto evidenti

negli ultimi romanzi di Henry James, dettati a Theodora Bosanquet, la quale annotava le sue parole non stenografandole ma scrivendole direttamente a macchina. Al suo libro *Henry James at Work* avrebbero dovuto seguire altri studi su come la macchina per scrivere abbia modificato i versi e la prosa inglese e persino le abitudini mentali degli scrittori.

Per quanto riguarda Henry James, la macchina per scrivere era diventata per lui un'abitudine sin dal 1907, e il suo nuovo stile assunse un curioso carattere libero e magico. La sua segretaria racconta che dettare non solo gli era più facile ma lo ispirava di più che scrivere a mano: « Mi sembra che tutte le cose mi vengano ‹tirate fuori› più efficacemente e più continuativamente quando parlo che quando scrivo, » le disse. E divenne anzi così affezionato al rumore della sua macchina per scrivere che, sul letto di morte, ordinò che ci si mettesse a lavorare sulla Remington accanto al suo capezzale.

Sarebbe difficile determinare sino a che punto la macchina per scrivere abbia contribuito, con la sua incapacità di allineare a destra, allo sviluppo del *vers libre*, ma certo esso fu una riscoperta dello *stress* parlato, drammatico in poesia, e la macchina per scrivere favoriva proprio questo. Seduto davanti ad essa, il poeta improvvisa come il musicista jazz, vive l'esperienza dell'esecuzione quale composizione. Nel mondo non alfabeta si sarebbe trovato nella stessa situazione il bardo o menestrello, il quale aveva molti temi ma non un testo. Davanti alla macchina per scrivere il poeta ha a disposizione le risorse della pressa tipografica. È come se avesse immediatamente a portata di mano un sistema per rivolgersi al pubblico. Può gridare, sussurrare o fischiare e può anche rivolgere ai suoi lettori buffe smorfie tipografiche, come fa E.E. Cummings nei versi seguenti:

In Just-
spring when the world is mud-
luscious the little
lame baloonman

whistles far and wee
and eddieandbill come
running from marb'es and
priacies and it's

spring
when the world is puddle wonderful

the queer
old baloonman whistles
far and wee
and bettyandisbel come dancing
from hop-scotch and jump-rope and

it's spring
and
the
goat footed

baloonman whistles
far
and
wee

E.E. Cummings si serve qui della macchina per scrivere per dotare questa poesia di una sorta di partitura musicale, in modo che possa essere recitata da un coro. Al poeta di vecchio tipo, che una serie di fatti tecnici tenevano separato dalla stampa, erano precluse quelle libertà che la macchina per scrivere permette. Con essa si possono fare i balzi di Nijinsky o i passi strascicati e le contorsioni di Charlot. Essendo anche uno dei primi fruitori delle proprie audacie meccaniche, l'autore non cessa mai di reagire alla sua stessa esibizione. Comporre sulla macchina per scrivere è come far volare un aquilone.

Una composizione poetica come quella sopra riportata, se letta ad alta voce con grandi variazioni d'accenti e di ritmi, può essere in grado di raddoppiare il processo di percezione del suo stesso creatore. Come sarebbe piaciuto a Gerald Manley Hopkins avere una macchina per scrivere sulla quale comporre! Coloro che pensano che la poesia sia destinata agli occhi e debba essere letta in silenzio ben difficilmente possono ricavare qualcosa da Hopkins o da Cummings. È vero, d'altra parte, che i versi di questi poeti, letti ad alta voce, diventano spesso anche troppo naturali. Vedere scritti invece a lettere minuscole i nomi di battesimo, come in « eddieandbill », questo dava

realmente fastidio ai letterati accademici di quarant'anni fa. Era proprio ciò che l'autore voleva.

Eliot e Pound nelle loro poesie si servono della macchina per scrivere per una grande varietà d'effetti. Anche per loro essa è uno strumento orale e mimetico che permette la libertà d'eloquio del mondo del jazz e del *ragtime*. La più colloquiale e jazzistica delle poesie di Eliot, *Sweeney Agonistes*, portava nella sua I edizione la nota: *From Wanna Go Home Baby?*

Il fatto che la macchina per scrivere, la quale ha portato la tecnologia gutenberghiana in ogni angolo della nostra cultura e della nostra economia, debba anche aver prodotto questi effetti orali è un tipico esempio di capovolgimento, che si verifica in tutti i momenti estremi delle tecnologie avanzate, per esempio oggi con la ruota.

In quanto acceleratore, la macchina per scrivere stabilì una stretta associazione tra scrittura, discorso e pubblicazione. Pur essendo una forma strettamente meccanica, ebbe sotto certi aspetti effetti implosivi anziché esplosivi.

Per la parte esplosiva del suo carattere che conferma il metodo già esistente dei caratteri mobili, la macchina per scrivere ha avuto un effetto immediato nel regolare l'ortografia e la grammatica. La pressione della tecnologia gutenberghiana per un'ortografia e una grammatica « corrette », cioè uniformi, si è subito fatta sentire. Le macchine per scrivere hanno provocato un incremento enorme nella vendita dei dizionari. Hanno anche creato gli innumerevoli schedari ricolmi di carte che a loro volta hanno dato origine a organizzazioni specializzate nella pulizia degli schedari. Ma al suo primo apparire la macchina per scrivere non era considerata così indispensabile all'andamento degli affari. Si dava tanta importanza al tocco personale della lettera scritta a mano sì che le persone colte escludevano la macchina per scrivere dall'uso commerciale. Pensavano però che potesse essere utile agli scrittori, ai preti e ai telegrafisti. Persino i giornali l'accolsero per qualche tempo in modo molto tiepido.

Ogni volta che una parte dell'economia subisce un'accelerazione di ritmo, il resto deve adeguarsi ad essa. Ben presto nessuna azienda poté più trascurare l'enorme accelerazione determinata dalla macchina per scrivere. E fu paradossalmente il

telefono ad accelerarne il successo commerciale. La frase: « Mi mandi subito un promemoria, » ripetuta ogni giorno in milioni di apparecchi, contribuì a creare la grande espansione della dattilografia. La legge di Parkinson secondo la quale « il lavoro si espande in modo da riempire il tempo a disposizione per il suo completamento » è appunto la buffa dinamica determinata dal telefono. In un batter d'occhio esso allargò a dimensioni enormi il lavoro da farsi sulla macchina per scrivere. Piramidi d'incartamenti si elevarono sulla base della piccola rete telefonica di una sola azienda. Come la macchina per scrivere, anche il telefono unifica le funzioni, permettendo per esempio alla ragazza-squillo di agire come intermediaria e come sfruttatrice di se stessa.

Northcote Parkinson ha scoperto che qualunque azienda o struttura burocratica funziona per se stessa, indipendentemente dal lavoro che c'è da fare. Tra il numero dei dipendenti e la qualità del lavoro « non esiste alcun rapporto ». In qualunque struttura, il tasso d'accumulazione dello *staff* non dipende dal lavoro fatto ma dalle comunicazioni interne tra i membri dello *staff* stesso. (In altre parole, il *medium* è il messaggio.) In termini matematici, la legge di Parkinson dice che il tasso annuale d'aumento del personale di un ufficio sarà il 5,17 e il 6,56 per cento, « indipendentemente da qualsiasi variazione nella quantità di lavoro da fare ».

Per « lavoro da fare » s'intende naturalmente la trasformazione di un'energia materiale di un certo tipo in una forma nuova, per esempio di alberi in legname o in carta, di creta in mattoni o in piatti o di metallo in tubi. Secondo questa concezione del lavoro, l'accumulazione del personale d'ufficio di una flotta, per esempio, sale man mano che diminuisce il numero delle navi. Ciò che Parkinson nasconde accuratamente a se stesso e ai suoi lettori è soltanto il fatto che, entro il dominio del movimento d'informazione, è proprio questo movimento il principale « lavoro da fare ». Il mettere in rapporto più persone mediante informazioni selezionate è nell'era elettrica la prima fonte di ricchezza. Nell'età meccanica che l'ha preceduta il lavoro era qualcosa di radicalmente diverso. Era la trasformazione di certi materiali, mediante una frammentazione delle operazioni eseguita dalla catena di montaggio e in

obbedienza a un'autorità gerarchicamente delegata. I circuiti elettrici, applicati allo stesso tipo di lavorazione, eliminano sia la catena di montaggio sia la delega dell'autorità. Specialmente con i cervelli elettronici, lo sforzo produttivo si applica al livello della « programmazione » e concerne l'informazione e la conoscenza. Per quanto riguarda quell'aspetto dell'elaborazione che consiste nel « prendere le decisioni » e « nel far succedere le cose », il telefono e altri acceleratori dell'informazione hanno posto termine alle suddivisioni dell'autorità delegata per far posto alla « autorità della conoscenza ». È come se un compositore di musica sinfonica, invece di mandare il suo manoscritto al tipografo e di qui al direttore e ai singoli membri dell'orchestra, potesse comporre direttamente su uno strumento elettronico capace di dargli ogni nota e ogni tema esattamente come lo strumento appropriato. Ciò distruggerebbe subito la delegazione e la specializzazione che fanno dell'orchestra sinfonica un modello naturale dell'era industriale e meccanica. La macchina per scrivere, per quanto riguarda il poeta o il romanziere, s'avvicina molto alla promessa della musica elettronica, in quanto comprime e unifica le varie fasi della composizione poetica e della pubblicazione.

Lo storico Daniel Boorstin si scandalizza del fatto che nell'attuale epoca dell'informazione una persona non è celebre perché ha fatto qualcosa ma soltanto perché è molto nota. Il professor Parkinson si scandalizza perché la struttura del lavoro umano sembra ora quasi indipendente dal compito da svolgere. Come economista, rileva la stessa buffa incongruenza tra il vecchio e il nuovo constatata da Stephen Potter in *Gamesmanship*. Entrambi hanno messo a nudo la grottesca vacuità del « farsi strada nel mondo » nel senso tradizionale dell'espressione. Né l'onesto faticare né l'astuto intrigare potranno portare avanti il dirigente ambizioso. E la ragione è semplice. L'era della guerra di posizione è finita, nelle azioni dei singoli come in quelle della collettività. Negli affari come nella società « andare avanti » può significare togliersi di mezzo. Non esiste un « avanti » in un mondo che è una stanza degli echi della celebrità istantanea. La macchina per scrivere, con la sua promessa di carriera per le Nore Helmer d'Occidente, si è rivelata dopotutto un veicolo molto ambiguo.

27 Il telefono. Tromba squillante o «simbolo tintinnante?»

I lettori dell'« Evening Telegram » di New York potevano leggere nel 1904: « L'aggettivo *phony* [fasullo] indica che una cosa così definita non ha più sostanza di una conversazione telefonica con un ipotetico amico. » Il folclore del telefono nelle canzoni e nei racconti ha ricevuto nuovo incremento dalle memorie di Jack Paar il quale scrive d'aver incominciato a odiare questo *medium* quando apparve il *singing telegram*. Egli racconta tra l'altro di aver ricevuto una telefonata da una donna che si sentiva talmente sola da fare il bagno tre volte al giorno nella speranza di sentir suonare il telefono.

James Joyce in *Finnegans Wake* introduce, nel capitolo dedicato alla « televisione che uccide la telefonia » (*Television kills telephony in brothers broil*), un tema importante nella battaglia tra i sensi tecnologicamente estesi che infuria nella nostra cultura da oltre un decennio. Con il telefono si ha un'estensione dell'orecchio e della voce che è una forma di percezione extrasensoriale. Con la televisione è sopravvenuta l'estensione del senso del tatto che coinvolge ancor più intimamente l'intero sensorio.

I bambini e gli adolescenti capiscono il telefono, e abbracciano cordone e microtelefono come se fossero i loro animaletti preferiti. Quello che in America si chiama *the french phone*, cioè l'unione del microfono e del ricevitore in un unico strumento, è una significativa indicazione di quel collegamento che i francesi fanno con naturalezza tra sensi che gli uomini di lingua inglese hanno avuto per molto tempo la tendenza a mantenere nettamente separati. Il francese è « la lingua dell'amore » proprio perché unisce voce e udito in modo particolarmente intimo come fa il telefono. Per questo è abbastanza naturale baciare servendosi del telefono, mentre non è facile « visualizzare » mentre si sta all'apparecchio.

Una delle più inattese conseguenze sociali del telefono è l'eliminazione delle case di piacere e l'apparizione della ragazza squillo. Per i ciechi tutto è inatteso. La forma e il carattere del telefono, come di tutta la tecnologia elettrica, appaiono pienamente in questa clamorosa innovazione. La prostituta era una specialista, la ragazza squillo non lo è. Il bordello non era una casa, mentre la ragazza squillo non soltanto vive a casa ma può anche essere essa stessa una *maîtresse*. La capacità del telefono di decentrare ogni operazione e di porre fine alla guerra di posizione come alla prostituzione localizzata, si è ripercossa, senza essere stata compresa, su tutte le attività del paese.

Nel caso della ragazza squillo il telefono è come la macchina per scrivere, che fonde le funzioni della composizione e della pubblicazione. La ragazza squillo fa a meno del ruffiano e della mezzana. Deve essere persona capace di una conversazione varia e deve saper stare in società, in quanto può capitarle di essere presentata alla pari in qualsiasi compagnia. Se la macchina per scrivere aveva staccato la donna dalla sua casa per trasformarla in una specialista d'ufficio, il telefono l'ha restituita al mondo dei dirigenti come strumento d'armonia, come invito alla felicità e come una specie di ibrido tra il confessionale e il muro del pianto per l'immaturo funzionario americano.

Macchina per scrivere e telefono sono due gemelli che non s'assomigliano per nulla, ma che insieme hanno attuato con rigore e meticolosità tecnologica il rinnovamento della ragazza americana.

Poiché tutti i *media* sono frammenti di noi stessi estesi alla sfera della vita pubblica, l'azione che ognuno di essi svolge su di noi tende a stabilire un nuovo rapporto tra gli altri sensi. Quando leggiamo, forniamo una colonna sonora alla parola stampata; quando ascoltiamo la radio le forniamo un accompagnamento visivo. Perché allora non riusciamo a « visualizzare » quando telefoniamo? Certo il lettore protesterà: « Ma io al telefono visualizzo! » Se proverà a compiere intenzionalmente questo esperimento, scoprirà che, mentre telefona, la « visualizzazione » non gli è assolutamente possibile, benché l'operazione venga immancabilmente tentata da tutte le persone alfabete, che per ciò stesso credono di riuscirvi. Ma non è questa la caratteristica del telefono che più irrita l'occidentale,

alfabeta e visivo. Ci sono persone che quasi non riescono a parlare al telefono con gli amici senza irritarsi. Perché il telefono, a differenza della pagina scritta e stampata, esige una partecipazione completa. E ogni uomo alfabeta s'infastidisce di questa pressante richiesta per un'attenzione totale, poiché è da tempo abituato a un'attenzione frammentaria. Analogamente, l'uomo alfabeta prova grande difficoltà nell'imparare a parlare altre lingue, perché l'apprendimento di una lingua esige la partecipazione contemporanea di *tutti* i sensi. D'altro canto la nostra abitudine alla visualizzazione rende impotente l'alfabeta occidentale nel mondo non visivo della fisica più avanzata. Soltanto i teutoni e gli slavi, viscerali e audio-tattili, possono avere quell'immunità alla visualizzazione che è necessaria per approfondire i problemi della matematica non euclidea e della fisica quantistica. Se dovessimo insegnare matematica e fisica per telefono, persino un occidentale estremamente alfabeta e astratto potrebbe col tempo competere con quei maestri della fisica. È un fatto questo che non interessa l'ufficio ricerche della Bell Telephone perché, come tutti i gruppi a orientamento libresco, esso non tiene conto del telefono come *forma* ma ne studia soltanto gli aspetti contenutistici. Come già abbiamo accennato, l'ipotesi di Shannon e Weaver sulla teoria dell'informazione, come la teoria del gioco di Morgenstern, tende a ignorare la funzione della forma in quanto tale. Così entrambe le teorie si sono impantanate in sterili banalità, benché i mutamenti fisici e sociali prodotti da queste forme abbiano totalmente modificato la nostra vita.

Molte persone, quando telefonano, sentono un forte impulso a « fare ghirigori ». È un fatto, questo, in stretto rapporto con la principale caratteristica del *medium*, che richiede la partecipazione di tutti i nostri sensi e le nostre facoltà. A differenza della radio, esso non può essere usato come « fondo ». E dal momento che ci dà un'immagine auditiva molto debole, la rafforziamo e la completiamo con l'impiego di tutti gli altri sensi. Quando l'immagine auditiva è invece ad alto potenziale, come nel caso della radio, noi visualizziamo l'esperienza o la completiamo con il senso della vista. Così, quando l'immagine visiva è ad alto potenziale, la completiamo aggiungendovi il suono. Per questo, quando i film acquistarono la colonna sonora,

si verificò un così profondo sconvolgimento artistico. La perturbazione, anzi, fu quasi pari a quella prodotta dal cinema in se stesso. Il film è infatti un rivale del libro che fornisce una colonna visiva di descrizione narrativa molto più ricca della parola scritta.

Negli anni venti una canzone di successo diceva: *All Alone by Telephone, All Alone Feeling Blue* (Tutto solo al telefono; tutto solo e mi sento triste). Ma perché il telefono deve produrre un'intensa sensazione di solitudine? Perché sentiamo l'impulso a rispondere a un telefono pubblico che squilla pur sapendo che la chiamata non può essere per noi? Perché uno squillo di telefono sul palcoscenico crea istantaneamente una tensione? Perché questa tensione è assai minore se un telefono squilla senza ottenere risposta in una scena di film? La risposta a tutte queste domande è che il telefono è una forma partecipazionale che esige un partner, con tutta l'intensità della polarità elettrica. Non può assolutamente essere uno strumento di fondo come la radio.

Una classica burla che si faceva nelle piccole città agli albori del *medium* attira l'attenzione sul telefono come forma di partecipazione collettiva. Prima di allora era sembrato che nulla potesse rivaleggiare con la politica quanto a capacità di provocare una pubblica e calda partecipazione. La burla cui si accennava consisteva nel chiamare un certo numero di persone e dire loro, con voce alterata, che i tecnici si accingevano a pulire le linee telefoniche. « Le raccomandiamo di coprire il suo apparecchio con un lenzuolo o una federa se non vuole che la sua stanza si riempia di polvere e di grasso. » Dopo di che il burlone faceva il giro degli amici per godere dei loro preparativi e della loro attesa del sibilo e del rombo che si sarebbero certo sentiti quando fossero saltate le linee. La burla serve ora a ricordarci che, fino a non molto tempo fa, il telefono era un dispositivo usato più per divertirsi che per sbrigare affari.

L'invenzione del telefono fu un episodio accidentale del grande sforzo compiuto nel secolo scorso per rendere visibile la parola. Melville Bell, padre di Alexander Graham Bell, dedicò la sua vita alla preparazione di un alfabeto universale che pubblicò nel 1867 col titolo *Visible Speech.* Ai Bell, padre e figlio,

interessava non soltanto rendere immediatamente presenti l'una all'altra tutte le lingue del mondo in una semplice forma visiva, ma migliorare le condizioni dei sordi. Il « discorso visibile » sembrava annunciare l'imminente liberazione del sordo dalla sua prigione. Questo sforzo per perfezionare il « discorso visibile » a beneficio dei sordi indusse i Bell a studiare un nuovo congegno elettrico che fu all'origine del telefono. Analogamente il metodo Braille dei puntini al posto delle lettere nacque per leggere i messaggi militari al buio e fu poi usato nella musica per diventare infine il metodo di lettura dei ciechi. Le lettere erano state tradotte in puntini ad uso delle dita molto tempo prima che si escogitasse l'alfabeto Morse. Ed è importante notare che nello stesso modo la tecnologia elettrica ha cominciato sin dai suoi inizi a convergere verso il mondo del discorso e della lingua. La prima grande estensione del nostro sistema nervoso centrale (ovvero il sistema dei *mass media* della parola parlata) si fuse presto con la seconda grande estensione dello stesso sistema, cioè con la tecnologia elettrica.

Il « Daily Graphic » di New York del 15 marzo 1877 raffigurava in prima pagina « Le minacce del telefono – L'oratore del futuro ». Si vedeva uno scarmigliato Svengali in piedi ad arringare davanti a un microfono. Lo stesso microfono lo si vede anche a Londra, a San Francisco, nella regione delle praterie e a Dublino. Curiosamente i giornali dell'epoca vedevano nel telefono un loro rivale quale sistema *public address*, come sarebbe stato di fatto la radio cinquant'anni dopo. Ma il telefono, intimo e personale, è il *medium* più lontano dalla forma *public address* che si possa immaginare. Per questo le intercettazioni telefoniche ci paiono ancor più odiose che la lettura delle lettere altrui.

La parola « telefono » entrò nell'uso, nel 1840, prima che nascesse Alexander Graham Bell. Serviva a definire un congegno per trasmettere note musicali mediante bacchette di legno. Intorno al 1870 c'erano un po' dappertutto inventori che cercavano di arrivare a trasmettere elettricamente la parola, e l'Ufficio brevetti americano ricevette il progetto di telefono di Elisha Gray lo stesso giorno che quello di Bell, ma con un'ora o due di ritardo. Gli avvocati trassero enormi benefici da questa coincidenza, ma fu Bell a diventare famoso, mentre i suoi

rivali dovettero accontentarsi di note a piè di pagina. Il telefono era in grado di offrire i propri servigi al pubblico nel 1877, contemporaneamente al telegrafo. Ma il gruppo dei telefoni era piccola cosa in confronto alle compagnie telegrafiche, e la Western Union intervenne immediatamente per assicurarsi anche il controllo di questo servizio.

È curioso che l'uomo occidentale non abbia mai considerato una nuova invenzione una minaccia al suo sistema di vita. Il fatto è che, dall'alfabeto all'automobile, egli è stato continuamente riplasmato in una lenta esplosione tecnologica prolungatasi per oltre venticinque secoli. Ma dall'avvento del telegrafo in poi, ha cominciato a vivere una fase d'implosione. E ha cominciato improvvisamente, con nietzschiana spensieratezza, a proiettare all'indietro il film dei suoi 2500 anni d'esplosione. Tuttavia continua a godere dell'estrema frammentazione delle componenti della sua vita tribale. È questo che gli permette di ignorare tutti i rapporti di causa e d'effetto nelle azioni reciproche tra tecnologia e cultura. Nella grande azienda la situazione è parecchio diversa. Qui l'uomo tribale spia con attenzione i semi isolati del mutamento. Per questo William H. Whyte ha potuto scrivere *L'uomo dell'organizzazione* come un racconto del terrore. Ingoiare le persone è male. E anche innestarle nell'ulcera di una grossa ditta sembra un male a chi sia cresciuto nella libertà frammentata di un mondo alfabeta e visivo. « Io li chiamo al telefono di notte, quando hanno la guardia abbassata » diceva un alto dirigente.

Negli anni venti il telefono originò molti dialoghi umoristici che furono venduti in dischi. Ma la radio e il cinema parlato non amavano il monologo, neanche quando chi monologava era W.C. Fields o Will Rogers. Questi *media* caldi respinsero le forme più fredde che la TV ha ora riportato in onore su vasta scala. I nuovi comici da *night club* (Newhart, Nichols e May) hanno un curioso sapore da albori del telefono che è davvero molto gradito. Per il ritorno del mimo e del dialogo possiamo ringraziare la TV e la sua esigenza di una così alta partecipazione. I nostri Mort Shal, Shalley Berman e Jack Paar sono praticamente una variante dei « giornali parlati » che negli anni trenta e quaranta gruppi d'attori eseguivano per le masse rivoluzionarie cinesi. I drammi di Brecht hanno lo stesso carat-

tere partecipazionale del mondo del fumetto e del mosaico giornalistico che la TV ha reso accettabile come *pop art*.

Il cornetto del telefono fu una conseguenza diretta dei molti tentativi che erano stati fatti a partire dal Seicento per mimare con mezzi meccanici la fisiologia umana. È nella natura del telefono elettrico questa così naturale conformità con l'organico. Per consiglio di un chirurgo di Boston, il dottor C.J. Blake, il ricevitore del telefono fu modellato sulla struttura ossea dell'orecchio umano. Bell studiò con molta attenzione l'opera del grande Helmhotz la cui attività si estese a molti campi. Fu anzi la convinzione che Helmhotz avesse trasmesso delle vocali per telefono che lo incoraggiò a perseverare nei suoi sforzi. Risultò in seguito che era stata la sua insufficiente conoscenza del tedesco a originare questa impressione eccessivamente ottimistica e che di fatto Helmhotz non era riuscito a trasmettere nessun effetto verbale. Ma, pensava Bell, se era possibile mandare delle vocali, perché non anche delle consonanti? « Credevo che Helmhotz ci fosse riuscito e che i miei fallimenti fossero dovuti soltanto alla mia ignoranza in fatto di elettricità. Fu comunque un abbaglio prezioso, in quanto mi diede fiducia. Se a quel tempo avessi saputo leggere il tedesco, forse non avrei mai dato inizio ai miei esperimenti. »

Una delle più impressionanti conseguenze del telefono fu l'introduzione di una « rete senza giunture » di schemi intrec ciati nell'apparato direttivo e amministrativo delle aziende. Non è possibile esercitare la delega d'autorità mediante il telefono. La struttura piramidale della suddivisione dei compiti e della delegazione dei poteri non poteva resistere alla velocità con la quale il telefono scavalca tutte le strutture gerarchiche e coinvolge profondamente le persone. Nello stesso modo le agili *Panzerdivisionen*, equipaggiate di radiotelefoni, sconvolsero la struttura tradizionale dell'esercito. E abbiamo visto come il giornale, legando la pagina stampata al telefono e al telegrafo, abbia restituito un'immagine unitaria al pubblico potere.

Oggi il giovane dirigente può dare del tu ai suoi superiori in diverse parti del paese. « Devi solo incominciare a telefonare. Con il telefono chiunque può entrare nell'ufficio di qualunque direttore. Il giorno in cui arrivai all'ufficio di New York, alle dieci davo già del tu a tutti. »

Il telefono è un irresistibile intruso capace di penetrare ovunque in qualsiasi momento, al punto che gli altri dirigenti sono immuni dal suo richiamo a mala pena quando fanno uno spuntino alla tavola calda. Per sua natura, il telefono è una forma intensamente personale che ignora tutte le pretese di *privacy* visiva dell'uomo alfabeta. Un'agenzia di cambio ha recentemente abolito tutti i singoli uffici dei suoi dirigenti per sistemarli intorno a una specie di tavola di riunioni. Si pensava che soltanto abolendo gli spazi individuali fosse possibile assicurare alle decisioni immediate che dovevano essere prese sulla base del flusso continuo delle telescriventi e di altri *media* elettrici un'approvazione generale sufficientemente rapida. In caso di preallarme, anche i membri a terra degli equipaggi degli aerei militari devono rimanere continuamente l'uno sotto gli occhi dell'altro. Ma qui entra in gioco soltanto il fattore tempo. Più importante è la necessità di un coinvolgimento totale nella funzione che s'accompagna a questa struttura istantanea. I due piloti di ogni singolo caccia a reazione canadese vengono accoppiati con la stessa cura che si usa in un'agenzia matrimoniale. Dopo molte prove e una lunga esperienza in comune, essi vengono ufficialmente « sposati » dal loro comandante con la formula: « Finché morte non vi separi. » E in questo non v'è nulla di scherzoso o di anormale. È lo stesso tipo di integrazione totale in un ruolo che mette i brividi ad ogni uomo alfabeta alle prese con la rete senza giunture della direzione elettronica e con le sue esigenze implosive. Nel mondo occidentale la libertà aveva sempre assunto una forma esplosiva e divisiva, tendente ad una sempre più netta separazione dell'individuo dallo stato. Il capovolgimento di questa tendenza centrifuga è chiaramente dovuto all'elettricità, né più né meno come la grande esplosione dell'Occidente era soprattutto derivata dall'alfabetismo fonetico.

Se la delega dei poteri non funziona per via telefonica ma solo attraverso istruzioni scritte, quale forma d'autorità entra allora in gioco? La risposta è semplice, ma non è facile tradurla in parole. Al telefono funziona soltanto l'autorità della conoscenza. L'autorità delegata è lineare, visiva e gerarchica, mentre quella della conoscenza non è né lineare né visiva: è onnicomprensiva. Per agire, la persona delegata doveva sempre

attendere il benestare della « catena di comando ». La situazione elettrica elimina questi schemi: i controlli e i contrappesi sono estranei all'autorità inclusiva della conoscenza. Di conseguenza un possibile freno al potere assoluto dell'elettricità non può essere rappresentato dalla separazione dei poteri ma piuttosto da un pluralismo dei centri. È un problema sorto a proposito della linea diretta privata tra il Cremlino e la Casa Bianca. Il Presidente Kennedy, per il naturale preconcetto che, come abbiamo già visto, è tipico di ogni occidentale, aveva dichiarato di preferire al telefono la telescrivente.

La divisione dei poteri aveva costituito un espediente tecnico per controllare l'azione di una struttura centralizzata che al tempo stesso si irradiava verso margini lontanissimi. In una struttura elettrica invece, almeno nei limiti di spazio e di tempo di questo pianeta, non esistono margini. Può quindi aversi un dialogo soltanto tra centri, tra uguali. Le piramidi della catena di comando non hanno senso con la tecnologia elettrica. Ma con i *media* elettrici, al posto della delega dei poteri, tende a riapparire il « ruolo ». Ora ad una persona può di nuovo essere attribuita ogni sorta di qualifica non visiva. Un monarca era un tempo legalmente abilitato ad agire in qualità di « io collettivo » esprimente tutti gli « io privati » dei suoi sudditi. Per ora l'uomo occidentale ha iniziato ad accettare la restaurazione del ruolo solo in via sperimentale. In genere, ci si adopera ancora in ogni modo per rinchiudere gli individui in *mansioni* delegate. Soltanto nel culto del divo cinematografico ci siamo permessi di abbandonare come sonnambuli le nostre tradizioni conferendo a queste immagini (prive di uno specifico compito) un ruolo mistico. Esse sono incarnazioni collettive delle molteplici vite personali dei loro « sudditi ».

Uno straordinario esempio della capacità del telefono di coinvolgere l'intera persona è riferito dagli psichiatri, i quali dicono che i bambini nevrotici perdono tutti i sintomi della loro nevrosi quando telefonano. Il « New York Times » del 7 settembre 1949 pubblicò una notizia che offre una curiosa testimonianza sulla natura raffreddante e partecipazionale di questo *medium*:

Il 6 settembre 1949 un reduce psicopatico, Howard B. Unruh, in

una crisi di follia, ha ucciso tredici persone per le strade di Camden, nel New Jersey, ed è poi tornato a casa. Squadre d'emergenza munite di fucili, mitragliatrici e bombe lacrimogene, hanno subito aperto il fuoco. A questo punto un redattore del « Camden Evening Courier » ha cercato il nome di Unruh nell'elenco telefonico e lo ha chiamato. Unruh ha smesso di sparare e ha risposto:
« Pronto. »
« Sei tu Howard?... »
« Sì. »
« Perché ti sei messo ad ammazzare la gente? »
« Non lo so. Non posso ancora rispondere. Glielo dirò magari più tardi. Adesso ho troppo da fare. »

Art Seidenbaum in un recente articolo sul « Los Angeles Times » dal titolo *Dialettica dei numeri telefonici non inclusi nell'elenco* scriveva:

È da un pezzo che le persone celebri cercano di nascondersi. Paradossalmente, mentre i loro nomi e le loro immagini vengono ingigantiti su schermi sempre più grandi, esse compiono sforzi sempre maggiori per rendersi inavvicinabili di persona e al telefono... Molti grossi nomi neanche rispondono all'apparecchio; c'è una segretaria che registra ogni chiamata e che, soltanto a loro richiesta, gli trasmette i messaggi che nel frattempo si sono accumulati... « Non telefonateci » potrebbe diventare ben presto la nuova parola d'ordine della California meridionale.

Il ciclo di *All Alone by the Telephone* si è ormai concluso. Toccherà presto al telefono essere « tutto solo » a « sentirsi triste ».

28 Il grammofono. Il giocattolo che ha contratto il petto della nazione

Il grammofono, che deve le sue origini al telegrafo elettrico e al telefono, ha manifestato la sua forma e la sua funzione sostanzialmente elettriche solo quando il magnetofono lo ha liberato dei suoi orpelli meccanici. Il fatto che il mondo dei suoni sia un campo unificato di relazioni sostanzialmente istantanee determina una sua omogeneità con il mondo delle onde elettromagnetiche. Da ciò deriva il precocissimo rapporto instauratosi tra radio e grammofono.

Quale strana accoglienza sia stata inizialmente tributata a questo nuovo strumento, appare dalle osservazioni di John Philip Sousa, compositore e direttore di fanfara, il quale osservò: « Il ‹fonografo› farà passar di moda gli esercizi vocali! Che ne sarà allora della gola della nazione? Non si indebolirà? Che ne sarà del petto della nazione? Non si contrarrà? »

Una cosa Sousa aveva capito: che il nuovo mezzo era un'estensione e un'amplificazione della voce e avrebbe potuto benissimo ridurre l'attività vocale degli individui come l'automobile aveva ridotto la loro attività pedonale.

Come la radio, di cui continua ad alimentare i programmi, il grammofono è un *medium* caldo. Senza di esso il XX secolo come era del tango, del *ragtime* e del jazz avrebbe avuto un ritmo diverso. Ma fu frainteso da molti, come si può dedurre da uno dei suoi primi nomi, « fonografo »: era considerato, infatti, una forma di scrittura auditiva. Era anche chiamato « grafofono »: un termine che poneva, diciamo così, la puntina al posto della penna. E particolarmente popolare era la definizione di « macchina parlante ». Edison arrivò con ritardo a risolverne i problemi perché in un primo tempo lo aveva pensato come un « ripetitore del telefono », cioè un magazzino di dati raccolti dal telefono che avrebbe permesso a questo apparecchio di « fornire preziose documentazioni, anziché limitarsi

a ricevere comunicazioni momentanee e fuggevoli ». Queste parole di Edison, pubblicate nel giugno 1878 dalla « North American Review », mostrano come l'allora recente invenzione del telefono già influisse sui ragionamenti fatti in altri campi. L'apparecchio per suonare dischi era immaginato come una specie di registratore delle conversazioni telefoniche. Di qui i nomi « fonografo » e « grammofono ».

Alla base dell'immediato successo del fonografo fu l'insieme dell'implosione elettrica che diede tanto peso e tanta importanza ai ritmi sonori della musica, della poesia e della danza. Tuttavia il fonografo era allora soltanto una macchina. Non si serviva di alcun tipo di motore elettrico, e tanto meno di circuito. Ma offrendo un'estensione meccanica alla voce umana e alle nuove melodie del *ragtime*, esso venne portato in primo piano da alcune delle principali correnti dell'epoca. Il fatto che si accolga una nuova locuzione, o un modo di dire o un ritmo di danza è già una testimonianza diretta di qualche fatto nuovo con il quale ha un rapporto significativo. Si consideri per esempio il passaggio dell'inglese ai modi interrogativi iniziato con la fortuna dell'espressione *How about that?* Niente avrebbe potuto convincere all'improvviso la gente a usare così spesso questa frase, se a darle rilievo non fosse intervenuto qualche nuovo *stress*, o ritmo o sfumatura nelle relazioni personali.

Fu mentre maneggiava un nastro di carta, sul quale erano stati impressi i punti e le linee dell'alfabeto Morse, che Edison s'accorse che il suono prodotto dal nastro mosso a grande velocità assomigliava al « rumore indistinto di una conversazione umana ». Pensò allora che un nastro dentellato avrebbe potuto registrare un messaggio telefonico. Appena entrato nel campo dell'elettricità, Edison si rese conto dei limiti della linearità e della sterilità dello specialismo. « Vedete, » disse, « succede così. Incomincio un esperimento con l'intenzione di arrivare a un certo risultato, mettiamo di aumentare la velocità del cavo atlantico; ma quando sono arrivato a un certo punto nel mio cammino rettilineo, m'imbatto in un fenomeno che mi guida in una direzione diversa e che si sviluppa in un fonografo. » Niente potrebbe esprimere in termini più drammatici la svolta decisiva dall'esplosione meccanica all'implosione elettrica. La

carriera dello stesso Edison ha espresso questo mutamento del nostro mondo, ed egli si è spesso trovato prigioniero della confusione tra questi due modi di procedere.

Proprio alla fine dell'Ottocento lo psicologo Lipp rivelò con una specie di audiografo elettrico che ogni fragore di campana era una molteplicità intensiva contenente tutte le sinfonie possibili. Fu pressappoco lungo queste linee che Edison affrontò i suoi problemi. L'esperienza pratica gli aveva insegnato che tutti i problemi contengono in embrione tutte le soluzioni, se si riesce a scoprire il modo di renderle esplicite. Nel suo caso la decisione di trovare per il fonografo, come per il telefono, un uso pratico e diretto nel lavoro d'ufficio, lo portò a trascurarlo come mezzo di svago. L'incapacità di prevedere questa funzione del fonografo era di fatto un'incapacità d'intendere il significato della rivoluzione elettrica in genere. Oggi accettiamo pacificamente il grammofono come un giocattolo e un sollievo, e hanno acquistato lo stesso carattere di svago anche il giornale, la radio e la TV. Nello stesso tempo lo svago portato all'estremo diventa la forma principale degli affari e della politica. I *media* elettrici, a causa del loro carattere di « campo » totale, tendono a eliminare gli specialismi frammentari di forma e funzione che accettiamo da tempo come retaggio dell'alfabeto, della stampa e della meccanizzazione. La breve storia del grammofono comprende tutte le fasi della parola scritta. stampata e meccanizzata. Fu l'avvento del magnetofono che non molti anni fa lo liberò dal suo temporaneo coinvolgimento nella cultura meccanica. Il nastro magnetico e il microsolco ne hanno fatto improvvisamente un mezzo per accedere a tutte le musiche e i discorsi del mondo.

Prima di passare alla rivoluzione del microsolco e del magnetofono, dobbiamo però notare che il periodo di registrazione e di riproduzione meccanica del suono aveva un importante punto in comune con il cinema muto. I primi fonografi erano un'esperienza rauca e vivace come le comiche di Mack Sennett. Ma il fondo della musica meccanica è curiosamente triste. È stato il genio di Charles Chaplin a cogliere per il cinema il carattere deprimente di questa profonda tristezza e a sovrapporle salti e balli di straordinaria vivacità. I poeti, i pittori e i musicisti della fine Ottocento sono unanimi nel constatare una

sorta di melanconia metafisica latente nel mondo industriale della grande metropoli. Il personaggio di Pierrot è fondamentale nella poesia di Laforgue come nelle tele di Picasso o nelle partiture di Satie. Il meccanico non è forse nei suoi esempi migliori una notevole approssimazione all'organico? E una grande civiltà industriale non è forse in grado di produrre in abbondanza tutto per tutti? La risposta è sì. Ma Chaplin, e con lui i poeti, i pittori e i musicisti di Pierrot portarono alle estreme conseguenze il loro discorso giungendo all'immagine di Cyrano de Bergerac, che è il più grande degli innamorati ma non vede contraccambiato il proprio amore. La bizzarra immagine di Cyrano, amante non amato e non amabile, viene ripresa dal grammofono nel culto del *blues*. Può darsi non sia esatto cercare le origini del *blues* nella musica popolare negra. In ogni caso Constant Lambert, compositore e direttore d'orchestra inglese, autore di *Music Ho!* (una storia del *blues* nel periodo precedente il primo dopoguerra) conclude affermando che la grande fioritura del jazz negli anni venti fu una reazione popolare alla ricchezza intellettuale e alle squisitezze orchestrali del periodo Debussy-Delius. Sembra quindi che il jazz sia stato un tramite efficace tra la musica intellettuale e quella di consumo, come lo fu Chaplin per l'arte delle immagini. I letterati s'affrettarono ad accettare questi tramiti, e Joyce inserì Chaplin in *Ulisse* come Bloom, mentre Eliot assorbiva il jazz nei ritmi delle sue poesie giovanili.

Il clown-Cyrano di Chaplin è un'espressione di melanconia profonda quanto il Pierrot di Satie o di Laforgue. Non è forse insita, questa melanconia, nel trionfo del meccanico e nella sua trascuratezza dell'umano? Potrebbe il meccanico arrivare a un livello più alto della macchina parlante, mimesi della voce e della danza? I versi famosi di T.S. Eliot sulla dattilografia dell'età del jazz non esprimono forse l'intero pathos dell'epoca di Chaplin e del *blues*?

When lovely woman stoops to folly and
paces about her room again, alone,
she smoothes her hair with automatic hand,
and puts a record on the gramophone.
(Quando la bella donna s'abbassa alla follia e riprende a cammi-

nare su e giù per la propria stanza, sola, si liscia automaticamente i capelli e mette un disco sul grammofono.)

Letto come una comica di Chaplin, il *Prufrock* di Eliot è immediatamente comprensibile. Prufrock è il super-Pierrot, il piccolo burattino della civiltà meccanica che stava per balzare nella fase elettrica.

Sarebbe difficile sopravvalutare l'importanza di complesse forme meccaniche come il film e il grammofono, in quanto preludi all'automazione del canto e della danza. Man mano che questa automazione della voce e del gesto dell'uomo s'è avvicinata alla perfezione, si è avvicinato all'automazione anche il suo lavoro. Nell'era elettrica sparisce la catena di montaggio che si serve delle mani umane, mentre l'automazione elettrica determina un ritiro di maestranze dall'industria. Invece di essere automatizzati loro – cioè frammentati nei compiti e nelle funzioni – come nell'epoca della meccanizzazione, gli uomini dell'era elettrica s'avviano in misura sempre maggiore a un coinvolgimento simultaneo in diversi compiti, al lavoro dell'apprendere e alla programmazione dei cervelli elettronici.

Questa logica rivoluzionaria insita nell'era elettrica apparve con sufficiente evidenza nelle forme elettriche del telegrafo e del telefono che ispirarono la « macchina parlante ». Tali nuove forme, che tanto fecero per ricuperare il mondo vocale, auditivo e mimetico represso dalla parola stampata, ispirarono anche i nuovi strani ritmi della « età del jazz », le varie forme di sincope e di discontinuità simbolista che, come la relatività e la fisica dei quanti, salutarono la fine dell'era di Gutenberg e delle linee regolari e uniformi dei suoi caratteri e della sua organizzazione.

La parola « jazz » deriva dal francese *jaser*, chiacchierare, ed è effettivamente una forma di dialogo tra suonatori e danzatori. Per questo parve segnare una brusca rottura con i ritmi omogenei e ripetitivi del valzer. Ai tempi di Napoleone e di Lord Byron, il valzer, che era allora una novità, fu accolto come una barbarica realizzazione del sogno rousseauiano del nobile selvaggio. Per quanto possa oggi apparire ridicola, questa idea è veramente una chiave preziosa per comprendere gli albori dell'era meccanica. Le vecchie danze corali e impersonali

delle corti furono abbandonate per il valzer che avvicinava gli individui in un abbraccio personale. Il valzer, in realtà, come dimostra la sua storia, è preciso, meccanico e militare. Perché manifesti tutto il suo significato, i ballerini devono essere in uniforme. « Ci furono per tutta la notte suoni di festa » dice Lord Byron riferendosi al valzer danzato alla vigilia di Waterloo. Agli uomini del Settecento e del periodo napoleonico gli eserciti dei cittadini parevano una liberazione individualistica dalla cornice feudale delle gerarchie di corte. Di qui l'accostamento del valzer al nobile selvaggio, che poneva l'accento sulla sua libertà dalla deferenza gerarchica. I valzer erano eguali e uniformi e permettevano libertà di movimenti in ogni parte della sala. Che fosse questa, secondo i romantici, la vita del nobile selvaggio ora ci sembra strano, ma i romantici sapevano poco dei veri selvaggi come del resto sapevano poco anche delle catene di montaggio.

Anche nel nostro secolo l'avvento del jazz e del *ragtime* fu salutato come l'arrivo dell'indigeno che dimena i fianchi. I conservatori opponevano sdegnati al jazz la bellezza meccanica e ripetitiva del valzer, accolto un tempo come pura danza selvaggia. Si può considerare il jazz una rottura con il meccanico a favore della discontinuità, della partecipazione, della spontaneità e dell'improvvisazione, ma si può anche interpretarlo come un ritorno a una specie di poesia orale dove l'esecuzione è anche creazione e composizione. Per i jazzisti è un assioma dire che il jazz registrato è « stantio come il giornale di ieri ». Il jazz è vivo come la conversazione, e come essa dipende da un repertorio di temi a disposizione. Ma l'esecuzione è composizione e richiede assolutamente la partecipazione massima dei suonatori e dei danzatori. In questo senso divenne subito ovvio che il jazz appartiene a quella famiglia di strutture a mosaico che ricomparve nel mondo occidentale con il telegrafo. Corrisponde a quello che è il simbolismo in poesia e a quello che sono molte forme analoghe in pittura e in musica.

Il legame tra grammofono, canto e danza non è meno profondo del suo rapporto iniziale con il telegrafo e il telefono. Da quando nel Cinquecento si erano cominciate a stampare le partiture, le parole e la musica avevano seguito due strade diverse. I diversi virtuosismi della voce e degli strumenti furono

alla base del grande sviluppo musicale del XVIII e XIX secolo. Una frammentazione e uno specialismo sostanzialmente analoghi delle arti e delle scienze resero possibili i formidabili risultati dell'industria e dell'organizzazione militare, nonché di grosse imprese collettive come il giornale e l'orchestra sinfonica.

Certo il fonografo, in quanto prodotto di un'organizzazione e di una distribuzione industriali, fondate sul principio della catena di montaggio, mostrava ben poco di quella natura elettrica che ne aveva ispirato la maturazione nella mente di Edison. C'erano profeti i quali prevedevano il gran giorno in cui esso avrebbe aiutato la medicina permettendole di distinguere tra « il singhiozzo dell'isterico e il sospiro del depresso... tra lo squillo della pertosse e la tosse secca della tisi. Sarà un esperto in malattie mentali, capace di distinguere la risata del maniaco dalle chiacchiere insulse dell'idiota... E farà tutto questo in anticamera mentre il medico si starà ancora occupando dell'ultimo paziente ». In realtà però il fonografo rimase in compagnia con le voci del signor Foghornis, le basso-tenorili e le robusto-profonde.

Fin dopo la prima guerra mondiale gli impianti di registrazione non osarono affrontare uno strumento complesso e sottile come l'orchestra. Già molto tempo prima un entusiasta vedeva nel disco un rivale dell'album di fotografie e attendeva con impazienza il bel giorno in cui « le generazioni future potranno condensare nello spazio di venti minuti il tono di un'intera vita: cinque minuti del balbettio di un bimbo, cinque degli entusiasmi di un ragazzo, cinque delle riflessioni di un uomo e cinque dei fievoli sussulti nel letto di morte ». Più tardi James Joyce fece qualcosa di più. Concepì *Finnegans Wake*, un poema timbrico che condensava in una sola frase tutti i balbettii, gli entusiasmi, le osservazioni, i rimorsi dell'intera specie umana. Non avrebbe potuto ideare quest'opera in un'epoca che non fosse quella che aveva prodotto il grammofono e la radio.

Fu la radio che finì per inserire una forte carica elettrica nel mondo del grammofono. La radio ricevente del 1924 era già superiore per la qualità del suono e ben presto mise in crisi l'industria dei grammofoni e dei dischi. Col tempo tuttavia ne favorì la rinascita allargando il gusto popolare nella direzione dei classici.

La vera rottura si verificò con la seconda guerra mondiale, cioè quando divenne disponibile il magnetofono, che segnò la fine della registrazione mediante incisione e di conseguenza del rumore di superficie. Nel 1949 l'era dell'alta fedeltà elettrica fu una nuova ancora di salvezza per l'industria fonografica. L'alta fedeltà, con la sua ricerca di un « suono realistico », si fuse ben presto con l'immagine televisiva nel ricupero dell'esperienza tattile. La sensazione che gli strumenti e gli esecutori si trovino nella stessa stanza in cui noi ci troviamo è infatti un passo avanti verso una forma di unione audio-tattile che in larga misura è una vera e propria esperienza scultorea. Essere in presenza degli esecutori significa percepire il modo con il quale toccano e maneggiano gli strumenti come qualcosa di tattile e di cinetico e non soltanto di risonante. Si può quindi affermare che l'alta fedeltà non è la ricerca di effetti sonori astratti e avulsi dagli altri sensi, ma il modo in cui il grammofono risponde alla sfida tattile della TV.

Il suono sterefonico, poi, che caratterizza la fase successiva, è un suono « tutto attorno » o « avvolgente ». In precedenza il suono emanava da un solo punto, in conformità con il preconcetto della cultura visiva a favore di un punto di vista fisso. L'innovazione dell'alta fedeltà era stata per la musica ciò che era stato il cubismo per la pittura e il simbolismo per la letteratura; l'accettazione cioè del fatto che un'unica esperienza può avere molte facce e svilupparsi su molti piani. Si può a questo punto tentare di definire il nuovo fenomeno dicendo che la stereofonia è *suono* in profondità, come la TV è *visione* in profondità.

Forse non è affatto contraddittorio il fenomeno per cui, quando un *medium* diventa strumento di un'esperienza in profondità, le vecchie categorie di « classico » e « popolare », di « intellettuale » e « commerciale » non contano più nulla. Guardare alla TV un'operazione al cuore di un bambino cianotico è una esperienza che non s'inserisce in nessuna di queste categorie.

Con l'avvento del microsolco, dell'alta fedeltà e della stereofonia, fu possibile accostarsi in profondità anche all'esperienza musicale. L'uomo della strada vide svanire le proprie inibizioni di fronte all'« intellettualismo » mentre le persone « serie » lasciarono cadere ogni diffidenza nei confronti della musica e

della cultura popolare. Ogni cosa cui ci si accosti in profondità acquista interesse quanto i massimi problemi. Perché « profondità » significa « in rapporto reciproco », non in isolamento. E significa percezione, non punto di vista. Ora, la percezione è una forma di coinvolgimento mentale che fa apparire decisamente secondario il contenuto dell'oggetto in esame. Anche la consapevolezza è un processo onnicomprensivo che non dipende per nulla dal contenuto. Non postula cioè la consapevolezza di qualcosa di particolare.

Per quanto riguarda il jazz, il microsolco apportò molti mutamenti, come il culto del *real cool drool*, perché il grande aumento della lunghezza di ogni facciata di disco ha permesso all'orchestra jazz di svolgere una chiacchierata veramente lunga e casuale tra i suoi strumenti. Anche il repertorio degli anni venti venne riesumato e acquistò, grazie a questo nuovo mezzo, una profondità e una complessità del tutto nuove. Ma il magnetofono associato al microsolco rivoluzionò anche il repertorio di musica classica. Come permise di studiare le lingue parlate anziché quelle scritte, così assorbì l'intera cultura musicale di molti secoli e di molti paesi. Mentre in precedenza si aveva a disposizione una scelta limitata di periodi e di compositori, magnetofono e microsolco offrirono la totalità dello spettro musicale, rendendo disponibile il Cinquecento come l'Ottocento, il *folk song* cinese come quello magiaro.

Un breve riassunto degli avvenimenti tecnologici che concernono il grammofono potrebbe essere questo:

Il telegrafo tradusse la scrittura in suono, fatto questo che ha diretto rapporto con le origini del telefono come del grammofono. Dopo il suo avvento le sole mura superstiti erano quelle della lingua, facilmente scavalcate dalla fotografia, dal cinema e dalla telefoto. L'elettrificazione della scrittura fu un passo avanti nello spazio auditivo, e non visivo, importante quanto quelli percorsi successivamente dal telefono, dalla radio e dalla TV.

Il telefono: discorso senza mura.

Il grammofono: auditorio senza mura.

La fotografia: museo senza mura.

La luce elettrica: spazio senza mura.

Il cinema, la radio, la TV: aula scolastica senza mura.

La figura del primitivo raccoglitore di cibo ricompare in modo assurdo come raccoglitore d'informazione. In questo ruolo l'uomo elettronico non è meno nomade dei suoi antenati paleolitici.

29 Cinema. Il mondo in bobina

In Inghilterra il cinematografo era chiamato un tempo *bioscope* perché presentava in termini visivi i movimenti delle forme di vita (dal greco *bios*, vita). Il cinema, mediante il quale arrotoliamo il mondo reale su una bobina per poi srotolarlo come un tappeto magico della fantasia, è un sensazionale connubio tra la vecchia tecnologia meccanica e il nuovo mondo elettrico. Nel capitolo sulla ruota, abbiamo raccontato come esso abbia avuto una simbolica origine in un tentativo di fotografare gli zoccoli di alcuni cavalli lanciati al galoppo: piazzare una serie di macchine fotografiche per studiare i movimenti di un animale, significa arrivare a una particolare fusione tra il meccanico e l'organico. Nel mondo medievale, curiosamente, il mutamento negli esseri organici era visto come la sostituzione sequenziale di una forma statica a un'altra forma statica. Si immaginava che la vita di un fiore fosse una specie di striscia cinematica di fasi o essenze. Il cinema è la piena realizzazione dell'idea medievale di mutamento nella forma di un'illusione a scopo di svago. I fisiologi hanno avuto molto peso nella sua evoluzione come in quella del telefono. Sulla pellicola il meccanico appare organico e la crescita di un fiore può essere raffigurata facilmente e liberamente come il movimento di un cavallo.

In quanto fonde il meccanico e l'organico in un mondo di forme ondulanti, il cinema si collega anche alla tecnologia della stampa. Il lettore, proiettando – per così dire – le parole, deve seguire quelle sequenze di « fotogrammi » bianchi e neri che costituiscono la tipografia e aggiungervi una sua colonna sonora personale. Egli cerca di seguire i contorni della mente dello scrittore, a velocità variabili e con varie illusioni di aver compreso. Sarebbe difficile sopravvalutare il legame tra stampa e cinema per quanto concerne la loro capacità di suscitare fan-

tasie nello spettatore o nel lettore. Cervantes dedicò interamente il suo *Don Chisciotte* a questo aspetto della parola stampata e al suo potere di creare quello che Joyce in *Finnegans Wake* definisce « *the* ABC-ED-*minded* » che può essere interpretato come *ab-said* (qualcosa come « ab-detto »), come *ab-sent* (*absent-minded* = distratto), ovvero come « diretto dall'ABC », « controllato dall'alfabeto ».

Compito dello scrittore o del regista cinematografico è quello di trasportare il lettore o lo spettatore da un mondo che è il suo a un altro che viene creato dalla tipografia o dal film. È un fatto così ovvio e si verifica in misura così completa che coloro che subiscono questa esperienza l'accettano subliminalmente senza esserne criticamente consapevoli. Cervantes viveva in un mondo nel quale la stampa era nuova come ora il cinema in Occidente, e gli pareva ovvio affermare che essa, come oggi le immagini che vediamo sugli schermi, avesse usurpato il mondo reale. Soggetto al loro incantesimo, il lettore o lo spettatore era divenuto un sognatore, come diceva René Clair nel 1926 a proposito del film.

Il cinema, in quanto forma non verbale di esperienza, è, come la fotografia, una forma di dichiarazione senza sintassi. In realtà però, come la stampa e la foto, i film presuppongono nei loro utenti un alto livello di alfabetismo e sconcertano i non alfabeti. La nostra accettazione del movimento dell'obiettivo che può seguire una figura o sottrarla completamente alla nostra vista non è condivisa dal pubblico cinematografico africano. Se qualcuno sparisce dal film, l'africano vuol sapere che cosa gli è capitato. Ma il pubblico alfabeta, avvezzo a seguire di riga in riga la pagina stampata senza mai mettere in dubbio la logica della linearità, accetterà senza proteste anche la sequenza cinematografica.

È stato René Clair a far notare che se due o tre persone si trovano insieme sul palcoscenico, il drammaturgo deve continuamente spiegare o motivare la loro presenza. Ma il pubblico cinematografico, come il lettore di libri, accetta come un fatto razionale la sequenza in se stessa. Dovunque si volga la cinepresa, per lo spettatore va bene. Siamo trasportati in un altro mondo. Come osservava Clair, lo schermo apre la sua porta bianca su un harem di belle cose e di sogni da adole-

scenti, al cui confronto il più seducente dei corpi reali appare difettoso. Yeats considerava il cinema un mondo di ideali platonici dove il proiettore ha la funzione di « una schiuma su uno spettrale paradigma delle cose ». Era questo il mondo che ossessionava Don Chisciotte che l'aveva scoperto attraverso la porta degli *in folio* dei romanzi cavallereschi stampati da poco.

Insomma lo stretto rapporto tra il mondo in bobina del cinema e l'esperienza fantastica individuale della parola stampata è condizione indispensabile perché un occidentale possa accettare la forma cinematografica. Persino l'industria del film ritiene, non del tutto irragionevolmente, che tutti i suoi maggiori successi derivino da romanzi. Il film infatti, nella sua forma definitiva come in quella della sceneggiatura, è totalmente immerso in una cultura libresca. Ci basta immaginare per un momento un film basato sulla forma del giornale per accorgerci quanto è vicino al libro. Teoricamente non c'è ragione per cui non si debba usare la macchina da presa per fotografare gruppi complessi di notizie e di avvenimenti configurati soltanto dalla data, come si presentano sulle pagine dei quotidiani. Di fatto la poesia tende a questa configurazione, più che la prosa. La poesia simbolista ha molto in comune con il mosaico della pagina giornalistica, ma sono pochissime le persone capaci di isolarsi dallo spazio uniforme e connesso quanto basti per capire questo tipo di versi. Gli indigeni invece, che hanno pochissimi contatti con l'alfabetismo fonetico e con la stampa lineare, devono imparare a « vedere » le fotografie e i film come noi dobbiamo imparare a leggere. Dopo aver cercato per anni di insegnare agli africani le loro lettere con il cinema, John Wilson dell'Istituto africano dell'Università di Londra scoprì che era più facile insegnar loro le lettere come mezzo per capire il cinema. Infatti, anche quando gli indigeni hanno imparato a « vedere » le immagini, non riescono egualmente ad accettare le nostre idee sulle « illusioni » di spazio e di tempo. Vedendo *Il vagabondo* di Charles Chaplin, il pubblico africano pensò che gli europei fossero maghi capaci di restituire la vita. Avevano visto un personaggio che sopravviveva a una poderosa botta in testa senza dar segno di essere ferito. Quando la macchina da presa si sposta, credono di vedere muoversi gli alberi e crescere o rimpicciolire gli individui, in quanto non

partono dal presupposto dell'alfabetismo che immagina uno spazio continuo e uniforme. I non alfabeti non afferrano assolutamente quegli effetti prospettici o distanzianti di luci e di ombre che noi supponiamo innati nell'uomo. Gli alfabeti vedono causa ed effetto in sequenza, come se una cosa spingesse l'altra con un atto di forza fisica. I non alfabeti mostrano ben poco interesse per questo tipo di causa efficiente ed effetto, ma sono affascinati da forme nascoste che producono risultati magici. Sono le cause interne, più che le esterne, a interessare le culture non alfabete e non visive. Per questo l'Occidente alfabeta considera il resto del mondo prigioniero della rete senza giunture della superstizione.

Come l'orale russo, l'africano non accetta la vista e il suono uniti insieme. Il parlato segnò la condanna del cinema sovietico perché i russi, come tutte le culture arretrate o orali, sentono un irresistibile bisogno di partecipazione frustrato dall'aggiunta del suono all'immagine visiva. Pudovkin e Ejzenštejn attaccarono il film sonoro, ma pensavano che se il sonoro fosse stato usato in modo simbolico e contrappuntistico, anziché realistico, l'immagine visiva ne avrebbe subito meno danni. La tendenza degli africani a partecipare collettivamente con canti e urla alla proiezione dei film è totalmente frustrata dalla colonna sonora. Il parlato fu per noi un passo avanti nel completamento di un prodotto visivo finito da considerarsi soltanto come bene di consumo. Con il cinema muto siamo infatti noi ad aggiungere automaticamente il suono con un'operazione di « chiusura » o di completamento. E una volta che questa operazione è stata svolta da qualcun altro diminuisce di molto la partecipazione al lavoro dell'immagine.

Si è anche scoperto che i non alfabeti sono incapaci di fissare lo sguardo, come invece fanno gli occidentali, trovandosi a qualche metro dallo schermo cinematografico o a una certa distanza da una fotografia. Ne consegue che sullo schermo o sulla foto muovono gli occhi come muoverebbero le mani. È proprio questa abitudine di servirsi degli occhi quasi fossero mani che fa apparire così *sexy* gli europei alle donne americane. Soltanto una società estremamente alfabeta e astratta impara a tenere gli occhi fissi, come si deve fare per leggere la pagina stampata. A coloro che sanno fissare gli occhi appare la

prospettiva. Nell'arte primitiva esiste grande raffinatezza e grande sinestesia, ma non la prospettiva. La tesi tradizionale secondo la quale tutti vedono in prospettiva, ma soltanto i pittori rinascimentali hanno imparato a dipingere così è erronea. La nostra prima generazione televisiva sta rapidamente perdendo l'abitudine alla prospettiva visiva come modalità sensoriale, e a questo cambiamento s'accompagna un interesse per le parole, non in quanto visivamente uniformi e continue, ma come mondi unici in profondità. Di qui la mania per i giochi di parole anche negli annunci pubblicitari più tranquilli.

Misurato sul metro degli altri *media*, per esempio della pagina stampata, il cinema ha il potere di immagazzinare e trasmettere una grande quantità d'informazioni. Presenta in un attimo un paesaggio alla cui descrizione sarebbero necessarie parecchie pagine di prosa. Un attimo dopo ripete, e può continuare a ripetere, questa stessa informazione particolareggiata. Lo scrittore invece non ha modo di mostrare al lettore una massa di particolari in un grande blocco o *Gestalt*. Come la fotografia ha spinto il pittore a un'arte astratta e scultorea, così il cinema ha invitato lo scrittore a perseverare nell'economia verbale e nel simbolismo in profondità, perché a questo livello il film non può rivaleggiare con lui.

Un altro aspetto della quantità di dati che è possibile includere in un fotogramma cinematografico è esemplificato in film storici come *Enrico V* e *Riccardo III*. Per questi film si fecero ampie ricerche che confluirono nella creazione di scene e di costumi che ora un bambino di sei anni può gustare con la stessa immediatezza di un adulto. T.S. Eliot ha raccontato che, nella lavorazione del film tratto dal suo *Assassinio nella cattedrale*, fu necessario non soltanto servirsi di costumi dell'epoca ma – tanto è grande la precisione e la tirannide dell'obiettivo – farli indossare con le stesse tecniche usate nel XII secolo. Hollywood, accanto a dosi enormi di illusione, ha dovuto fornire autentiche ricostruzioni archeologiche di molti ambienti del passato. Teatro e TV, invece, possono accontentarsi di rozze approssimazioni perché presentano un'immagine a bassa definizione che sfugge a un esame particolareggiato.

In un primo tempo però fu il realismo particolareggiato di certi scrittori a ispirare i pionieri del cinema, D.W. Griffith,

per esempio, il quale, quando girava in esterni, portava sempre con sé una copia di un romanzo di Dickens. La narrativa realistica, nata dalla forma del giornale settecentesco come servizio informativo d'interesse umano e come spaccato della vita della comunità, anticipò in tutto la forma cinematografica. Persino i poeti adottarono lo stesso stile panoramico, con quadretti d'interesse umano e primi piani come varianti. *Elegy* di Gray, *The Cotter's Saturday Night* di Burns, *Michael* di Wordsworth e *Childe Harold* di Byron sembrano altrettanti copioni di lavorazione per documentari contemporanei.

« Tutto cominciò con il bricco... » Questo è l'inizio del *Grillo e il focolare* di Dickens. Se il romanzo moderno è uscito dal *Cappotto* di Gogol', il cinema moderno, dice Ejzenštejn, è bollito in quel bricco. Dovrebbe essere evidente che il modo di far cinema degli americani e degli stessi inglesi è assai debole per quanto si riferisce a quel libero gioco tra sensi e *media* che pare così naturale a Ejzenštejn e a René Clair. Soprattutto per i russi è facile affrontare una situazione strutturalmente, cioè sculturalmente. Per Ejzenštejn il fatto più importante del film è di essere « un atto di giustapposizione ». Ma per una cultura all'estremo limite del condizionamento tipografico si ha solo una giustapposizione di carattere e qualità uniformi e connesse. Non devono esserci sbalzi dallo spazio unico del bricco a quello egualmente unico della cucina o dello stivale. Se appaiono questi oggetti, devono essere livellati da una forma di narrazione continua o « contenuti » in uno spazio pittorico uniforme. A Salvador Dalì per far furore bastò lasciare che il cassettone o il pianoforte rimanessero nel loro spazio, ma usando come sfondo un paesaggio alpino o del Sahara. Basta liberare gli oggetti dallo spazio uniforme e continuo della tipografia per avere l'arte e la poesia moderne. E possiamo misurare la pressione psichica della tipografia dallo strepito che questa liberazione ha prodotto. Sembra che per la maggior parte delle persone l'immagine del loro ego sia stata condizionata tipograficamente, e di conseguenza che l'era elettrica con il suo ritorno a un'esperienza onnicomprensiva minacci l'idea che si sono fatti di se stessi. Sono questi gli uomini frammentati, condizionati dal lavoro specialistico al punto che la semplice prospettiva del tempo libero o della sicurezza senza un impie-

go appare loro come un incubo. La simultaneità elettrica pone termine all'apprendimento e alle attività specialistiche ed esige un rapporto in profondità, anche all'interno della personalità.

I film di Charlie Chaplin aiutano a chiarire questo problema. *Tempi moderni* fu considerato una satira del carattere frammentario del lavoro moderno. In quanto clown, Chaplin presenta il suo numero acrobatico in una mimesi di elaborata incompetenza, perché ogni compito specialistico esclude la maggior parte delle nostre facoltà. Il clown ci ricorda la nostra situazione frammentata affrontando compiti acrobatici o speciali nello spirito dell'uomo totale o integrale. È la formula dell'incompetenza impotente. Per la strada, in società, alla catena di montaggio, l'operaio continua automaticamente a torcere una chiave inglese immaginaria. Ma il mimo di questo e di altri film di Chaplin è proprio quello del robot, del fantoccio meccanico il cui pathos profondo tanto s'avvicina alle condizioni della vita umana. Chaplin in tutta la sua opera ha fatto un balletto marionettistico sul modello di Cyrano di Bergerac. Per raggiungere questo pathos marionettistico, Chaplin (appassionato di balletto e amico personale della Pavlova) ha adottato sin dall'inizio le posizioni dei piedi del balletto classico. In questo modo, intorno al suo aspetto di clown, poteva luccicare l'atmosfera dello *Spectre de la rose*. Dal *music hall* britannico, dove fece il suo tirocinio, ricavò con indiscutibile atto di genio immagini come quella di Mister Charles Pooter, la figura ossessionante di una nullità. E conformandosi alle posizioni del balletto classico riuscì a investire questa immagine di scalcinato gentiluomo di un involucro da racconto di fate. La forma cinematografica era perfettamente adatta a questa immagine composita, perché il film è per sua natura uno spasmodico balletto meccanico che produce un mondo fantastico d'illusioni romantiche. Ma la forma cinematografica non si esaurisce nella danza marionettistica di inquadrature bloccate, ma riesce ad avvicinarsi e persino a superare la realtà attraverso l'illusione. Per questo Chaplin, almeno nei suoi film muti, non provò mai la tentazione di rinunciare al ruolo ciranesco del fantoccio che non può mai essere un vero amante. Scoprì in questo stereotipo il cuore dell'illusione filmica e lo manipolò con disinvolta maestria come la chiave per giungere al pathos

di una civiltà meccanizzata. Un mondo meccanizzato è sempre nell'atto di prepararsi a vivere, e a questo fine usa del più spaventoso apparato di abilità, di metodi e di risorse.

Il film ha spinto questo meccanismo all'estremo limite meccanico e oltre, in un surreale insieme di sogni acquistabili con il denaro. Niente è più congeniale alla forma cinematografica del pathos della sovrabbondanza e del potere concessi in dote a un fantoccio per il quale non potranno mai essere reali. È questa la chiave del *Grande Gatsby* che arriva al momento della verità quando Daisy crolla ammirando la splendida collezione di camicie di Gatsby. Entrambi i personaggi vivono in un mondo d'orpelli, corrotto dal potere ma innocentemente bucolico nei suoi sogni.

Il film non è soltanto un'espressione suprema del meccanismo, ma offre paradossalmente come prodotto il più magico dei beni di consumo, e cioè i sogni. Non è dunque un caso che il film abbia sfondato come *medium* che offre ai poveri ruoli di ricchi e un potere al di là di qualunque ambizione. Nel capitolo sulla fotografia abbiamo riferito come le fotografie dei giornali abbiano allontanato le persone veramente ricche dai sentieri dei consumi dimostrativi. Ma quella vita di ostentazione che la fotografia ha tolto ai ricchi, il cinema la offre prodigalmente ai poveri:

Oh, lucky, lucky me,
I shall live in luxury
for I've got a pocketful of dreams.
[Oh, sono proprio fortunato. Vivrò nel lusso perché ho una tasca piena di sogni.]

I magnati di Hollywood non avevano torto quando presumevano che i film offrissero immediatamente all'immigrante un modo per soddisfare se stesso. Questa strategia, per quanto deplorevole alla luce del « bene ideale assoluto », corrispondeva perfettamente alla forma cinematografica. Permise negli anni venti di inscatolare l'*american way of life* e di esportarla in tutto il mondo. E il mondo s'affrettò a mettersi in coda per comprare sogni in scatola. Il cinema non soltanto accompagnò la prima grande epoca dei beni di consumo, ma fu un incentivo, un mezzo di propaganda e, già in se stesso, un prodotto d'im-

portanza primaria. Inoltre, considerato come *medium*, è chiaro che non ha rivali nella capacità di immagazzinare informazioni in forma accessibile. Le registrazioni dell'audio e del video lo supereranno un giorno come magazzini d'informazione, ma il film rimarrà una fonte importantissima e un rivale del libro, la cui tecnologia tanto ha fatto per prolungare e anche per sorpassare. Al momento attuale è ancora, per così dire, nella sua fase manoscritta; tra poco però, sotto la pressione della TV, assumerà probabilmente la forma portatile e accessibile del libro stampato. Presto ognuno potrà avere a disposizione un piccolo e poco costoso proiettore con il quale mostrare una pellicola sonora a 8 millimetri come su un teleschermo. Un'evoluzione del genere è insita nella attuale implosione tecnologica. La dissociazione tuttora in atto tra proiettore e schermo è un residuo del vecchio mondo meccanico di esplosione e separazione delle funzioni che l'implosione elettrica sta ora portando alla fine.

L'uomo tipografico ha subito accettato il cinema proprio perché offre, come il libro, un mondo interiore di fantasie e di sogni. Lo spettatore cinematografico è psicologicamente solo come il silenzioso lettore di libri. Non era in questa situazione il lettore di manoscritti e non lo è lo spettatore televisivo. Non è piacevole aprire la TV soltanto per se stessi, in una camera d'albergo o anche a casa. L'immagine a mosaico esige un completamento, da parte di chi la osserva, e un dialogo. Lo stesso vale per il manoscritto prima dell'avvento della tipografia, poiché la cultura del manoscritto è orale ed esige il dialogo e il dibattito, come è dimostrato dalla civiltà antica e medievale. Una delle conseguenze più importanti della TV è stata quella d'incoraggiare la « macchina dell'insegnamento ». Questi congegni sono in realtà adattamenti del libro nella direzione del dialogo. Sono insomma precettori privati e il fatto che portino un nome sbagliato, secondo lo stesso principio che fece parlare a suo tempo di « carrozze senza cavalli », è un ennesimo esempio del fatto che ogni innovazione deve passare per una fase iniziale nella quale il nuovo effetto è prodotto con un vecchio metodo, ampliato o modificato da qualche nuovo elemento.

Il film non è in realtà un *medium* a sé come la canzone o

la parola scritta, ma una forma d'arte collettiva cui contribuiscono vari individui, responsabili del colore, dell'illuminazione, del suono, della recitazione e della dizione. Anche il giornale, la radio, la TV e i fumetti sono forme d'arte che dipendono da intere équipe e gerarchie di capacità unite in un'azione collettiva. Prima del cinema, l'esempio più evidente di azione artistica collettiva era apparso all'inizio dell'era industriale con le nuove grandi orchestre sinfoniche ottocentesche. Paradossalmente, quanto più l'industria seguì una linea specializzata e frammentata, tanto più richiese un lavoro d'équipe nelle vendite e negli approvvigionamenti. L'orchestra sinfonica diven ne una delle principali espressioni del potere sorto da un tale sforzo coordinato, anche se, per quanto concerne i singoli esecutori, questo effetto andò perduto nella sinfonia come nell'industria.

Quando i direttori di periodici illustrati introdussero i metodi della sceneggiatura cinematografica nella preparazione dei servizi, i servizi soppiantarono i racconti. Il cinema è in questo senso rivale del libro (mentre la TV è la rivale del periodico a causa della sua forma a mosaico). La presentazione delle idee come una sequenza di inquadrature o di situazioni risolte in immagini, quasi alla maniera di una « macchina d'insegnamento », scacciò di fatto il racconto dal mondo delle riviste illustrate.

Hollywood ha combattuto la TV divenendone praticamente un accessorio. Quasi tutta l'industria cinematografica è oggi impegnata a fornire programmi alla televisione. È stata però tentata una nuova strategia, quella del film di grande impegno finanziario. Perché il colore è il mezzo con il quale il cinema può avvicinarsi di più all'effetto dell'immagine televisiva. Esso riduce notevolmente l'intensità fotografica e crea, in parte, le condizioni visive per una partecipazione dello spettatore. Se Hollywood avesse capito le ragioni del successo di *Marty*, la TV avrebbe potuto provocare nel cinema una rivoluzione. *Marty* era un teledramma trasferito sullo schermo secondo un reali smo visivo a bassa definizione e a bassa intensità. Non era una storia di eroici trionfi e non aveva divi, perché la bassa intensità dell'immagine televisiva rifiuta praticamente l'alta intensità dell'immagine divistica. *Marty*, che assomigliava a un

film muto o a un vecchio film russo, offriva all'industria cinematografica tutte le indicazioni necessarie ad affrontare la sfida della TV.

È questa forma di realismo freddo e casuale che ha permesso al nuovo cinema inglese di affermare facilmente la propria supremazia. *La strada dei quartieri alti* ha per protagonista questo nuovo realismo. Non soltanto non è la sorta di una riuscita, ma annuncia la fine della favola di Cenerentola, come Marilyn Monroe annunciava la fine dello *star system*. La storia di questo film è che quanto più in alto s'arrampica una scimmia, tanto più se ne vedono le natiche. La morale è che il successo non soltanto è un male, ma una porta aperta sull'infelicità. È difficilissimo per un *medium* caldo come il cinema accettare il messaggio freddo della TV. Ma certi film di Peter Sellers, come *I'm All Right, Jack* e *Only Two Can Play* sono in perfetta armonia con il nuovo clima creato dalla fredda immagine della TV. Tale è anche il significato dell'ambiguo successo di *Lolita*. Come romanzo, esso annunciava un'impostazione antieroica della storia sentimentale. L'industria cinematografica aveva a lungo percorso la strada maestra della storia sentimentale in conformità con il crescendo della *success story*. *Lolita* annunciava che questa strada maestra in fondo era soltanto un sentiero da capre e che il successo non poteva soddisfare neanche un cane.

Nel mondo antico e in quello medievale le storie più popolari erano quelle che raccontavano la caduta di un principe. Con l'avvento del *medium* caldissimo della stampa, la preferenza si spostò verso ritmi ascendenti e vicende di persone che hanno successo e si fanno improvvisamente strada nel mondo. Sembrava che il nuovo metodo tipografico della segmentazione minuziosa e uniforme dei problemi potesse condurre a tutto. Fu con lo stesso metodo che vennero poi fatti i film. La forma cinematografica era la realizzazione totale del grande potenziale della frammentazione tipografica. Ma l'implosione elettrica ha ora capovolto l'intero processo dell'espansione mediante la frammentazione. Ha restaurato il freddo mondo a mosaico dell'implosione, dell'equilibrio e della stasi. Nell'era elettrica l'espansione a senso unico dell'eroe individualista avviato al vertice suggerisce un'immagine macabra di esistenze calpestate e

di armonie distrutte. Questo è il messaggio subliminale del mosaico televisivo con il suo campo totale di impulsi simultanei. Il film non può che inchinarsi a questa potenza superiore. I nostri giovani hanno assorbito il messaggio televisivo rifiutando con l'atteggiamento del *beatnik* le norme della società dei consumi e il mito del successo personale.

Poiché il miglior modo per arrivare all'essenza di una forma consiste nello studiarne gli effetti in un contesto non familiare, teniamo conto di ciò che disse nel 1956 il presidente indonesiano Sukarno a un gruppo di alti funzionari di Hollywood. Disse di considerarli degli estremisti e dei rivoluzionari che avevano notevolmente affrettato il mutamento politico dell'Oriente. Ciò che l'orientale vedeva nei film di Hollywood era che tutte le « persone normali » possedevano auto, stufe elettriche e frigoriferi. Di conseguenza ora egli si considera una persona normale priva di ciò che è suo diritto avere.

È un altro modo per capire il cinema come gigantesca inserzione pubblicitaria per i beni di consumo. In America questo aspetto fondamentale del *medium* è soltanto subliminale. Lungi dal considerare i nostri film un incentivo al massacro e alla rivoluzione, li accogliamo come un agente di sollievo e di compensazione o come una forma di pagamento a rate mediante la fantasia. Ma ha ragione l'orientale e abbiamo torto noi. Il cinema è un formidabile arto del gigante industriale. Il fatto che l'immagine televisiva lo stia amputanto è il riflesso di una rivoluzione ancor più vasta attualmente in corso nel cuore della vita americana. È naturale che l'Oriente dovesse sentire la spinta politica e la sfida industriale della nostra industria cinematografica. Il cinema, come l'alfabeto e la parola stampata, è una forma aggressiva che esplode esternamente in altre culture. La sua forza esplosiva era significativamente maggiore nel periodo muto che non dopo l'avvento del parlato, perché la colonna sonora elettromagnetica già preannuncia la sostituzione dell'implosione elettrica all'esplosione meccanica. I film muti erano immediatamente accettabili al di là delle barriere linguistiche, mentre i film parlati non lo sono. La radio si unì al film per darci il parlato e per spingerci ancora oltre sulla strada che stiamo ora percorrendo verso l'implosione e la reintegrazione, dopo l'esplosione e l'espansione dell'era meccanica. La forma

estrema di questa implosione è l'immagine dell'astronauta chiuso nel suo pezzetto di spazio avvolgente. Lungi dall'allargare il mondo, ne annuncia la contrazione alle dimensioni di un villaggio. Il razzo e la capsula spaziale pongono fine alla supremazia della ruota e della macchina come i servizi telegrafici, la radio e la TV.

Possiamo ora considerare un altro esempio estremamente persuasivo dell'influenza del cinema. Non esiste probabilmente nella letteratura moderna una tecnica più celebre di quella del « flusso di coscienza » o del monologo interiore. In Proust, in Joyce o in Eliot, questa forma di sequenza permette al lettore di identificarsi in misura straordinaria con personaggi estremamente diversi. Si arriva al flusso di coscienza trasferendo la tecnica cinematografica sulla pagina stampata dalla quale, in fondo, essa è derivata; infatti, come abbiamo visto, la tecnologia gutenberghiana dei caratteri mobili è praticamente indispensabile a qualsiasi processo industriale o cinematografico. Come il calcolo infinitesimale pretende di affrontare il movimento e il mutamento frammentandoli minutamente, così il film li affronta di fatto trasponendoli in una serie di fotogrammi statici. Lo stesso fa la stampa pretendendo di esprimere l'intera azione della mente. Ma sia il film sia il monologo interiore sembravano apportare l'agognata liberazione dalla sempre maggiore standardizzazione e uniformità del mondo meccanico. Nessuno si è mai sentito oppresso dall'uniformità o dalla monotonia dei balletti di Chaplin o dalle meditazioni egualmente monotone e uniformi di Leopold Bloom, suo gemello letterario.

Nel 1911 Henri Bergson fece colpo con *L'évolution créatrice*, dove associava i progressi mentali con la forma cinematografica. Proprio nel momento dell'estrema meccanizzazione concretata nella fabbrica, nel cinema e nel giornale, gli uomini parvero trovare nel flusso di coscienza, o cinema interiore, un nuovo accesso al mondo della spontaneità, dei sogni e delle esperienze personali irripetibili. Alle origini di questo c'è forse Dickens con il Jingle del *Circolo Pickwick*. Di certo egli fece in *David Copperfield* una grande scoperta tecnica, perché qui per la prima volta il mondo si dispiega realisticamente visto dagli occhi di un ragazzo, che assumono la funzione della macchina da presa. È forse questa la forma originale del mo-

nologo interiore, prima che venisse adottata da Proust, Joyce e Eliot. Essa indica che l'arricchimento dell'esperienza umana può sopraggiungere inatteso, con l'incrocio e l'azione reciproca dei *media*.

I film importati da tutte le nazioni, e in particolare dagli Stati Uniti, sono assai popolari in Tailandia, anche per merito di un'abile tecnica che permette di aggirare l'ostacolo della lingua straniera. A Bangkok, al posto dei sottotitoli, usano il cosiddetto « metodo di Adamo ed Eva », che consta di dialoghi in tailandese letti all'altoparlante da attori tailandesi nascosti agli occhi del pubblico. La sincronizzazione alla frazione di secondo e la grande resistenza fisica permettono a questi attori di chiedere paghe superiori a quelle dei più popolari divi cinematografici locali.

È capitato a tutti, almeno qualche volta, di desiderare, assistendo a un film, di avere a disposizione una colonna sonora personale per inserirvi gli appropriati commenti. In Tailandia, durante i vacui dialoghi tra i grandi divi, si possono toccare altezze sublimi, nell'ambito dell'interpolazione interpretativa.

30 Radio. Il tamburo tribale

L'Inghilterra e l'America erano state vaccinate contro la radio dall'essere rimaste a lungo esposte all'alfabetismo e all'industrialismo. Queste forme implicano un'intensa organizzazione visiva dell'esperienza. Le culture europee, più terrene e meno visive, non ne furono invece immuni. Per loro la magia tribale della radio non andò perduta e l'antico tessuto della stirpe tornò a risonare sulla nota del fascismo. L'incapacità dei letterati di intendere il linguaggio e il messaggio dei *media* in quanto tali è involontariamente confermata dai commenti del sociologo Paul Lazarsfeld sugli effetti della radio.

Si può infine parlare degli effetti monopolistici della radio, che hanno attirato l'attenzione dell'opinione pubblica soprattutto per la loro importanza nei paesi totalitari. Se un governo ha il monopolio della radio, gli basta ripetere insistentemente il proprio punto di vista ed escludere quelli contrastanti per determinare le opinioni della popolazione. Noi non sappiamo bene come funzionino in realtà questi effetti monopolistici, ma è importante sottolinearne la singolarità. Non si dovrebbe trarre nessuna illazione dagli effetti della radio in quanto tale. Si dimentica spesso che Hitler non arrivò al controllo del paese attraverso la radio, ma quasi a dispetto di essa, perché nel periodo della sua ascesa al potere la radio era controllata dai suoi nemici. Sul piano sociale gli effetti monopolistici sono probabilmente meno importanti di quanto si ritenga generalmente.

L'ignoranza del professor Lazarsfeld sulla natura e gli effetti della radio non è un suo difetto personale, ma un male enormemente diffuso.

In un discorso radiofonico tenuto a Monaco il 14 marzo 1936, Hitler disse: « Proseguo per la mia strada con la sicurezza di un sonnambulo. » E sonnambuli sono stati anche i

suoi critici, come le sue vittime. Essi hanno danzato ammaliati ai ritmi del tamburo tribale della radio che estendeva il loro sistema nervoso centrale in modo da coinvolgerli profondamente. « Quando ascolto vivo proprio dentro la radio. Mi abbandono più facilmente alla radio che a un libro, » disse uno degli interpellati da un sondaggio sulla radio. Il potere che ha questo *medium* di coinvolgere profondamente le persone è dimostrato da come se ne servono i ragazzi quando fanno i compiti a casa e da molte altre persone che si portano appresso apparecchi a transistor per crearsi un mondo tutto loro anche quando sono in mezzo a una folla. C'è una breve poesia del drammaturgo tedesco Bertolt Brecht:

Tu piccola scatola, che ho tenuto stretto mentre fuggivo
perché le tue valvole non si spaccassero,
che ho portato dalla casa alla nave e dalla nave al treno,
perché i miei nemici potessero ancora parlarmi
accanto al mio letto, alla mia pena,
l'ultima cosa la sera, la prima la mattina,
delle loro vittorie e delle mie ansie,
promettimi di non tacere all'improvviso.

Uno dei molti effetti della televisione sulla radio è stato di trasformarla da *medium* di svago in una specie di sistema nervoso d'informazione. I notiziari, i segnali orari, le informazioni sul traffico e, soprattutto, i bollettini meteorologici hanno ora la funzione di accentuare l'originario potere di coinvolgere le persone. Le condizioni climatiche sono dati che interessano tutti nello stesso modo. Sono il più importante articolo della radio e ci annaffiano con docce di spazio auditivo o *Lebensraum*.

Non a caso il senatore McCarthy sopravvisse così poco al suo passaggio alla TV. Ben presto i giornali decisero che non « faceva più notizia ». Ma né McCarthy né i giornali s'accorsero di ciò che era accaduto. La TV è un *medium* freddo che rifiuta i personaggi caldi, i problemi scottanti e le persone imposte dai *media* caldi. Fred Allen ne fu una vittima, e forse anche Marilyn Monroe. Se negli anni di Hitler la TV fosse già stata diffusa su larga scala, egli sarebbe rapidamente sparito. Se fosse arrivata prima, non ci sarebbe mai stato un Hitler. Quan-

do Kruscev apparve alla TV americana, era più accettabile di Nixon come clown e come simpaticone. La TV lo presentò appunto come il protagonista di una comica. La radio è invece un *medium* caldo che prende sul serio anche i personaggi dei fumetti. Mr. K. alla radio sarebbe stato tutto un altro discorso.

Coloro che ascoltarono alla radio i dibattiti tra Kennedy e Nixon arrivarono a concludere che la superiorità di quest'ultimo era stata schiacciante. Il guaio di Nixon fu di offrire un'immagine netta, e ad alta definizione, a un *medium* freddo come la TV che conferiva a questa immagine un'impressione di falsità. È possibilissimo che neanche Franklin Delano Roosevelt sarebbe andato bene alla TV. Ma egli aveva almeno imparato a servirsi del *medium* caldo della radio per le sue freddissime conversazioni al caminetto. Prima però aveva dovuto riscaldare contro di sé il *medium* caldo della stampa al fine di creare l'atmosfera più adatta alle sue chiacchierate. Imparò insomma a servirsi dei giornali in stretto rapporto con la radio. La TV gli avrebbe sottoposto una miscela politico-sociale di componenti e di problemi completamente diversa. Forse si sarebbe divertito a risolverli, in quanto aveva quel tipo d'atteggiamento scherzoso necessario per capire i rapporti nuovi e ancora oscuri.

La radio tocca intimamente, personalmente, quasi tutti in quanto presenta un mondo di comunicazioni sottintesi tra l'insieme scrittore-*speaker* e l'ascoltatore. È questo il suo aspetto immediato: un'esperienza privata. Le sue profondità subliminali sono cariche degli echi risonanti di corni tribali e di antichi tamburi. Ciò è insito nella natura stessa del *medium*, per il suo potere di trasformare la psiche e la società in un'unica stanza degli echi. Coloro che scrivono per la radio, tranne poche eccezioni, ignorano questa sua dimensione risonante. La famosa trasmissione di Orson Welles sull'invasione dei marziani era una semplice dimostrazione della portata onnicomprensiva e totalmente coinvolgente dell'immagine auditiva della radio. E fu Hitler a trattare *sul serio* la radio alla maniera di Welles.

L'esistenza politica di Hitler deriva direttamente dalla radio e dai modi di rivolgersi al pubblico. Ciò non significa che tali *media* trasmettessero effettivamente al popolo tedesco i suoi pensieri. Quest'ultimi in realtà avevano pochissima importanza.

La radio fornì la prima grande esperienza di implosione elettronica, cioè di un totale capovolgimento degli indirizzi e dei significati della civiltà alfabeta occidentale. Per i popoli tribali, cioè per quelli la cui esistenza sociale è una estensione della vita familiare, la radio continuerà a essere un'esperienza violenta. Le società ad alto livello dell'alfabetismo, che da tempo, in politica come in economia, subordinano la vita familiare all'individualismo, sono riuscite ad assorbire e a neutralizzare questa implosione senza scosse rivoluzionarie. Non così le comunità che dell'alfabetismo hanno avuto soltanto un'esperienza breve o superficiale. Per loro la radio è profondamente esplosiva.

Per capire questi effetti è necessario vedere nell'alfabetismo la tecnologia tipografica, applicata non solo alla razionalizzazione delle procedure di produzione e di vendita, ma anche al diritto, all'istruzione e all'urbanistica. In Inghilterra e in America i principi della continuità, dell'uniformità e della ripetibilità, derivati dalla tecnologia della stampa, permeano da tempo ogni fase della vita collettiva. In questi paesi il bambino impara l'alfabetismo dal traffico e dalla strada, da ogni automobile, giocattolo o capo di vestiario. Nell'ambiente uniforme e continuo del mondo di lingua inglese, imparare a leggere e a scrivere è soltanto un aspetto minore dell'alfabetismo. Lo *stress* alfabetico è un segno distintivo dei paesi con tendenza a promuovere quel processo di standardizzazione che porta a un'organizzazione visiva del tempo e dello spazio. Senza la trasformazione psichica della vita interiore in termini visivi segmentati, determinata dall'alfabetismo, non può esistere quel « decollo » economico che assicura un continuo movimento della produzione e uno scambio sempre più accelerato di prodotti e servizi.

Alla vigilia del 1914 i tedeschi incominciarono a essere ossessionati dalla minaccia dell'« accerchiamento ». I loro vicini si erano creati complesse reti ferroviarie che facilitavano la mobilitazione del materiale umano disponibile. L'accerchiamento è un'immagine estremamente visiva che presentava carattere di grande novità per questa nazione da poco industrializzata. Negli anni trenta l'ossessione della Germania era invece il *Lebensraum*. E questa non è assolutamente una preoccupa-

zione di carattere visivo, ma una forma di claustrofobia generata dall'implosione radiofonica e dalla compressione dello spazio. La disfatta aveva nuovamente deviato i tedeschi dall'ossessione visiva alla meditazione sulla risonante Africa interna. Per la loro psiche il passato tribale non aveva mai cessato di essere una realtà.

Fu la facilità d'accesso alle ricche risorse non visive della forma auditiva e tattile che permise ai tedeschi e ai mitteleuropei in genere di arricchire il mondo della musica, della danza e della scultura. In particolare questa mentalità tribale rese facile l'accesso al mondo non visivo della fisica subatomica, nel quale le società da tempo alfabete e industrializzate si trovano decisamente in svantaggio. Il ricco mondo della vitalità prealfabeta risentì del caldo impatto della radio, e del suo messaggio di violenta, unitaria e risonante implosione. Per l'Africa, l'India, la Cina e persino per la Russia, la radio è una profonda forza arcaica, un legame con il più antico passato e con un'esperienza da tempo dimenticata.

Insomma la tradizione consiste nel sentire « contemporaneo » il proprio passato. Il suo risveglio è una conseguenza naturale dell'impatto della radio e dell'informazione elettrica. Inoltre per una popolazione intensamente alfabeta, la radio generò un senso profondo e non localizzabile di colpa che si espresse a volte nell'atteggiamento del compagno di strada. Questa nuova forma di coinvolgimento umano determinò ansia, incertezza e imprevedibilità. Poiché l'alfabetismo aveva originato un estremo individualismo e la radio aveva fatto esattamente il contrario risuscitando l'antica esperienza del gruppo familiare e del profondo coinvolgimento tribale, l'Occidente alfabeta cercò una specie di compromesso in un concetto più vasto della responsabilità collettiva. L'improvviso impulso verso questa direzione era subliminale e oscuro, come a suo tempo la pressione dell'alfabetismo verso l'isolamento e l'irresponsabilità individuali, e di conseguenza nessuno era soddisfatto delle posizioni alle quali era arrivato. La tecnologia gutenberghiana aveva prodotto nel Cinquecento un nuovo tipo di entità visiva, nazionale, che si era gradatamente fuso con la produzione e l'espansione industriale. Telegrafo e radio neutralizzavano il nazionalismo, ma evocavano arcaici spettri tribali del tipo più

vigoroso. È esattamente questo il punto dove l'occhio s'incontra con l'orecchio e l'esplosione con l'implosione, o, come dice Joyce in *Finnegans Wake*: « *In that earopean end meets Ind* » (dove l'estremità *earopean* [contaminazione di *ear*, occhio, e *european*, europeo] incontra l'*Ind* [contaminazione di *indian*, indiano, e di *end*, fine]). L'apertura dell'orecchio europeo pose fine alla società aperta e ripresentò alla donna del West End il mondo « indico » dell'uomo tribale. Joyce ha espresso questa situazione in forma non tanto enigmatica quanto mimetica e drammatica. Il lettore deve soltanto prendere una qualunque delle sue frasi, questa per esempio, e mimarla finché non diventa comprensibile. Non è un processo lungo o noioso, se lo si affronta in uno spirito artisticamente giocoso tale da garantire « un gran divertimento » (*lots of fun at Finnegan's wake.*)

La radio, come qualunque altro *medium*, ha un suo manto che la rende invisibile. Ci si presenta apparentemente in una forma diretta e personale che è privata e intima, mentre per ciò che più conta è una subliminale stanza degli echi che ha il potere magico di toccare corde remote e dimenticate. Tutte le nostre estensioni tecnologiche devono essere subliminali, altrimenti non potremmo resistere alla loro suggestione. Più ancora del telegrafo o del telefono, la radio è un'estensione del sistema nervoso centrale alla quale può essere accostato soltanto il discorso umano. Non merita forse riflessione il fatto che sia particolarmente accordata su quella prima estensione del nostro sistema nervoso centrale, su quel *mass medium* aborigeno che è la lingua parlata? Non era possibile che l'incrocio tra queste due tecnologie umane, le più personali e le più potenti, non fornisse all'esperienza umana forme nuove e straordinarie. Lo ha dimostrato con Hitler, il sonnambulo. Ma l'Occidente alfabeta e detribalizzato pensa forse di essere perennemente immune dalla magia tribale della radio? Negli anni cinquanta da noi i *teenagers* hanno incominciato a rivelare molte caratteristiche tribali. La figura classica dell'« adolescente », se paragonata a quella del *teenager*, può oggi essere considerata un tipico prodotto dell'alfabetismo. Adesso la radio offre al *teenager* la *privacy*, e nello stesso tempo lo stretto legame tribale del mondo del mercato, della canzone e della risonanza. In confronto con la neutralità dell'occhio, l'orecchio è ipereste-

tico. È intollerante, chiuso ed esclusivo, mentre l'occhio è aperto, neutrale e associativo. Il concetto di tolleranza fu introdotto in Occidente solo dopo due o tre secoli di cultura visiva e alfabetica gutenberghiana. Nella Germania del 1930 non esisteva ancora questa saturazione di valori visivi, e la Russia è tuttora lontana da un simile coinvolgimento in questi valori e nell'ordine che da essi deriva.

Se ci mettiamo a parlare in una stanza buia, le parole assumono improvvisamente nuovi significati e un tessuto diverso. Diventano persino più ricche dell'architettura che, come dice giustamente Le Corbusier, può essere gustata meglio di notte. Tutte quelle qualità che la pagina stampata sottrae al linguaggio ritornano nel buio come alla radio. Se riceviamo soltanto il suono di una commedia, dobbiamo completarla con tutti i nostri sensi, e non soltanto con la visione dell'azione. Questo completamento, o « chiusura » dell'azione, produce nei giovani una sorta di isolamento che li rende remoti e inaccessibili. Lo schermo mistico del suono dal quale sono investiti grazie alle loro radio assicura loro la *privacy* quando fanno i compiti e l'immunità dagli ordini dei genitori.

La radio provocò grandi mutamenti nei giornali, nella pubblicità, nella poesia e nel teatro. Offrì anche nuove possibilità a burloni come Morton Downey della CBS. Un annunciatore sportivo aveva appena incominciato la lettura di un testo la cui durata prevista era di un quarto d'ora quando entrò Downey che incominciò a togliersi scarpe e calze. La stessa fine fecero anche la giacca, i pantaloni e infine la biancheria intima, mentre l'annunciatore continuava disperatamente la sua lettura, dando così una dimostrazione del potere imperativo che ha il microfono di garantirsi la fedeltà di chi ne fa uso anche a scapito del pudore e dell'istinto autoprotettivo.

La radio ha creato il *disc-jockey* e ha fatto dell'autore di *gags* un personaggio a livello nazionale. Con l'avvento della radio, la *gag* ha soppiantato la facezia, non soltanto per merito dei suoi autori ma perché la radio è un *medium* caldo e rapido che ha anche razionato lo spazio a disposizione del *reporter* per le sue storie.

Jean Shepherd della WOR di New York considera la radio un nuovo *medium* per un romanzo di tipo nuovo che egli

scrive di sera in sera. Per lui il microfono è insieme penna e carta. I suoi ascoltatori e la loro conoscenza degli avvenimenti mondiali del giorno gli forniscono i personaggi, gli ambienti e gli stati d'animo. Egli ritiene che, come Montaigne fu il primo a servirsi della pagina per registrare le proprie reazioni al nuovo mondo del libro stampato, così lui è il primo a servirsi della radio come forma saggistica e narrativa per registrare la nostra comune consapevolezza di un mondo totalmente nuovo dove ognuno partecipa di tutti gli avvenimenti umani, individuali o collettivi.

Per lo studioso dei *media* la generale indifferenza per le conseguenze sociali di queste forze radicali è difficilmente comprensibile. L'alfabeto fonetico e la parola stampata, che fecero esplodere il chiuso mondo tribale in una società aperta di funzioni frammentate e di conoscenze ed azioni specialistiche, non sono mai stati studiati come trasformatori magici. Il potere antitetico d'informazione istantanea, proprio dell'elettricità, che capovolge l'esplosione sociale in implosione, l'iniziativa privata nell'uomo dell'organizzazione e gli imperi in espansione nei mercati comuni, è stato ignorato quanto quello della parola scritta. Ed è passato inosservato il potere della radio di ritribalizzare l'umanità, di capovolgere quasi istantaneamente l'individualismo nel collettivismo fascista o marxista. Questa inconsapevolezza è talmente straordinaria che occorre spiegarla. Ovviamente l'universale ignoranza dell'azione psichica della tecnologia attesta qualche disfunzione interna, qualche intorpidimento essenziale della coscienza come può verificarsi in condizioni di *stress* o di *shock*.

La storia della radio è istruttiva come indizio dei preconcetti e della cecità suscitati in ogni società dalla sua tecnologia precedente. La parola *wireless* (senza fili) ancora usata in Inghilterra come sinonimo di radio, rivela un atteggiamento negativo, del genere « carrozza senza cavalli », nei confronti di una forma nuova. Le prime radio erano considerate una forma di telegrafo e ci si guardava bene dal metterle in rapporto con il telefono. Nel 1916 David Sarnoff mandò un promemoria al direttore della Marconi Company americana per la quale lavorava proponendo l'idea di una « scatola musicale » nelle case. La sua proposta venne ignorata. Fu quello l'anno della ribel-

lione di Pasqua in Irlanda e delle prime *trasmissioni* radio. La radio era già stata usata come « telegrafo » tra nave e nave o tra nave e costa. I ribelli irlandesi si servirono invece di una radio di bordo non per inviare un messaggio di punti e di linee ma per una vera e propria trasmissione, nella speranza di essere captati da qualche nave che comunicasse poi la loro storia ai giornali americani. E così avvenne. Dopo già alcuni anni di esistenza, comunque, la radiodiffusione non sollevava ancora alcun vero e proprio interessamento commerciale e industriale. Furono i radioamatori che con le loro petizioni finirono per provocare l'installazione delle prime attrezzature. Bisognava superare la riluttanza e l'opposizione del mondo giornalistico: ciò determinò in Inghilterra, da un lato la formazione della BBC e dall'altro le manovre ostruzionistiche degli interessi che controllavano i quotidiani e la pubblicità. Si tratta di una rivalità che non è mai stata presa apertamente in esame. Le restrizioni imposte dalla stampa alla radio e alla TV sono ancora, in Inghilterra e nel Canada, un problema abbastanza scottante. Ma il fraintendimento della natura del *medium* le ha rese praticamente insignificanti. È sempre stato così, come si può notoriamente constatare nel caso della censura governativa sui giornali e sui film. Benché il *medium* sia il *messaggio*, i controlli non vanno al di là dei programmi. Le restrizioni concernono sempre il « contenuto » che è sempre un altro *medium*. Il contenuto del giornale è una dichiarazione letteraria, come quello del libro è il discorso e quello del film il romanzo. Di conseguenza gli effetti della radio sono abbastanza indipendenti dai suoi programmi. Per coloro che non hanno mai studiato i *media* questo è un fatto sconcertante, come l'alfabetismo per gli indigeni, i quali dicono: « Perché scrivi? Non ti basta la memoria? »

Così gli interessi commerciali che cercano di rendere universalmente accettabili i *media* finiscono invariabilmente per fermarsi al « divertimento » come strategia di neutralità. Non sarebbe possibile immaginare un modo più spettacoloso di ficcare la testa nella sabbia come gli struzzi, e per garantire a qualunque *medium* la massima diffusione. La comunità alfabeta si batterà sempre per un'utilizzazione polemica, o ispirata a un unico punto di vista, del giornale, della radio e del cine-

ma che di fatto renderebbe meno efficaci non soltanto questi *medium* ma anche il libro. La strategia commerciale del divertimento assicura automaticamente a ogni *medium* un massimo di velocità, di forza e d'impatto sulla vita psichica come su quella sociale. Diventa cioè una comica strategia di autodistruzione involontaria, guidata da coloro che si battono per la conservazione anziché per il mutamento. In futuro i soli controlli efficaci dei *media* dovranno assumere la forma termostatica del razionamento quantitativo. Come oggi cerchiamo di controllare il *fallout* della bomba atomica, così dovremo fare, un giorno, per il *fallout* dei *media.* E si riconoscerà nell'istruzione la sola forma di difesa civile contro questo *fallout.* L'unico *medium* per il quale oggi la nostra istruzione offre mezzi di difesa rimane ancora la stampa. L'apparato didattico che su essa si fonda non ammette ancora di avere altre responsabilità.

La radio provoca un'accelerazione dell'informazione che causa anche un'accelerazione di altri *media.* Restringe il mondo alle dimensioni di un villaggio e crea un insaziabile gusto paesano per i pettegolezzi, le voci e gli attacchi personali. Ma non omogeneizza i diversi quartieri del villaggio. Anzi. In India, dove la radio è la prima forma di comunicazione, esistono oltre una dozzina di lingue ufficiali e altrettante reti radiofoniche. Non è soltanto nella Germania di Hitler che la radio ha finito per ravvivare residui arcaici e antiche memorie. Con il suo avvento, l'Irlanda, la Scozia e il Galles hanno visto risorgere le loro antiche lingue; Israele, poi, costituisce un esempio ancor più sorprendente di ripristino linguistico. Vi si parla ora una lingua relegata da secoli nei libri. La radio non è soltanto una formidabile sveglia delle memorie, delle forze e degli antagonismi arcaici, ma anche una forza pluralistica e decentrante, come l'energia elettrica e tutti i suoi *media* in generale.

L'accentramento organizzativo si basa sulla strutturazione continua, visiva e lineare, che deriva dall'alfabetismo fonetico. In un primo tempo, quindi, i *media* elettrici non fecero che seguire gli schemi tradizionali delle strutture alfabetiche. È soltanto la TV che ha liberato la radio da queste pressioni centralistiche, assumendosi il peso dell'accentramento dal quale potrà forte liberarla il Telstar. Da quando la televisione ha accettato questo peso, derivato dalla nostra organizzazione indu-

striale centralizzata, la radio ha potuto diversificarsi e dar vita a un servizio a livello regionale o locale come non aveva mai fatto neanche all'epoca ormai lontana dei radioamatori. Si è insomma rivolta alle necessità personali dell'individuo nelle diverse ore del giorno, un fatto cui s'accompagna la molteplicità degli apparecchi riceventi in camera da letto, in bagno, in cucina, sull'auto e ora persino in tasca. Si forniscono programmi diversi per persone impegnate in diverse attività. La radio, che era stata una forma di ascolto di gruppo tale da svuotare le chiese, è passata con l'avvento della TV a usi privati e individuali. Il *teenager* rifiuta il gruppo del pubblico televisivo per rivolgersi alla sua radio personale.

Questa tendenza naturale della radio a uno stretto legame con i diversi gruppi della comunità si manifesta soprattutto nel culto del *disc-jockey* e nell'uso del telefono come forma nobilitata dell'antica intercettazione. Platone, che aveva antiquate idee tribali sulla struttura politica, diceva che le giuste dimensioni di una città dovevano essere determinate dal numero di coloro che erano in grado di udire la voce di un oratore pubblico. Persino il libro stampato, per non parlare della radio, rende praticamente irrilevanti i presupposti politici di Platone. Eppure la radio, per la disinvoltura con la quale stabilisce rapporti personali e decentrati con singoli individui e piccole comunità, potrebbe realizzare facilmente su scala mondiale quello che era il sogno politico di Platone.

L'unione della radio col fonografo, che costituisce il programma radiofonico medio, crea uno schema assai più potente di quella combinazione tra radio, giornale e telegrafo che ci fornisce i notiziari e i bollettini meteorologici. È curioso constatare come alla radio o alla TV questi ultimi siano assai più seguiti delle notizie. Non è forse perché il « clima » è ora interamente una forma d'informazione elettronica mentre le notizie conservano in gran parte gli schemi della parola parlata? Sono forse i preconcetti della stampa e del libro che rendono così goffe e inibite la BBC e la CBC nelle loro presentazioni radiofoniche e televisive. Le pressioni commerciali, più che l'intuizione artistica, conferiscono invece una febbrile vitalità alle imprese americane equivalenti.

31 Televisione. Il gigante timido

Forse l'effetto più noto e patetico della TV è la posizione che assumono ormai i bambini nei primi anni di scuola. Dall'avvento del nuovo *medium*, indipendentemente dalle condizioni dei loro occhi, si pongono a una distanza media di circa sedici centimetri dalla pagina stampata. Si sforzano insomma di riportare su di essa quello stesso coinvolgimento di tutti i sensi che è proprio dell'immagine televisiva, della quale eseguono gli ordini con perfetta abilità psico-mimetica. Esaminano, sondano, rallentano e s'impegnano in profondità. È ciò che hanno imparato a fare dalla fredda iconografia del fumetto, e dalla TV che conduce molto più avanti questo stesso processo. Ora improvvisamente si trovano di fronte il *medium* caldo della stampa con i suoi schemi uniformi e il suo rapido movimento lineare. E si sforzano senza successo di leggerla in profondità, riversando su di essa tutti i loro sensi. Ma ne vengono respinti, perché la stampa richiede una facoltà visiva denudata e isolata, non un sensorio unificato.

La *head-camera* Mackworth, applicata a bambini che guardano la TV, ha rivelato che i loro occhi non seguono le azioni ma le reazioni. È raro che si scostino dai visi degli attori anche durante le scene di violenza. Questa specie di macchina da presa mostra contemporaneamente in proiezione la scena e i movimenti degli occhi. Tale straordinario comportamento è un altro indizio del carattere freddissimo e coinvolgente del *medium*.

L'8 marzo 1963, nel corso dello *show* di Jack Paar, Richard Nixon venne smontato e ricostruito in un'immagine adatta alla TV. Si scoprì che Nixon è un pianista e un compositore. Con perfetta intuizione della natura del *medium*, Jack Paar seppe estrarne, con effetti eccellenti, questo lato « pianistico ». Al posto dello scaltro, loquace e pedantesco personaggio che ben

conoscevamo, abbiamo visto un suonatore ostinatamente creativo e modesto. Qualche altro tocco appropriato di questo tipo e i risultati della campagna Kennedy-Nixon ne sarebbero usciti nettamente alterati, diversi. La TV è un *medium* che respinge le personalità marcate e preferisce presentare procedimenti di lavorazione piuttosto che prodotti perfettamente finiti.

Questa tendenza al procedimento, anziché al prodotto ben confezionato, spiega le frustrazioni provate da molti che hanno cercato di utilizzare politicamente questo *medium*. In un articolo apparso in « TV Guide » del 18-24 marzo 1963, Edith Efron definiva la TV « il gigante timido » perché inadatto alle questioni scottanti e agli argomenti inequivocabilmente controversi. « Benché ufficialmente liberi da censura, i documentari televisivi si autoimpongono un silenzio che li rende quasi muti su molti grandi problemi d'attualità. » In quanto *medium* freddo la TV, a parere di molti, ha introdotto nella politica una specie di *rigor mortis*. È il livello straordinario di partecipazione del pubblico a questo *medium* che spiega la sua incapacità di affrontare argomenti scottanti. Howard K. Smith osservava: « I responsabili delle reti televisive sono felici se tocchi un argomento scottante o controverso riguardante un paese lontano 14.000 miglia. Ma per le cose che ci riguardano da vicino cercano con cura di evitare ogni vera discussione, ogni autentico dissenso. » Per le persone condizionate dal *medium* caldo del giornale, che rappresenta uno scontro di opinioni anziché un coinvolgimento in profondità in una situazione, il comportamento della TV appare inspiegabile.

Una notizia di scottante importanza, riguardante direttamente la TV apparve di recente col titolo: « Finalmente: un film britannico con sottotitoli in inglese per far capire i dialetti. » Si tratta di un film-commedia inglese dal titolo *Sparrows don't Sing*. E venne anche stampato e distribuito un dizionario di frasi nel dialetto dello Yorkshire, in *cockney* e in altri gerghi, perché gli spettatori potessero capire che cosa significavano i sottotitoli. Essi rivelano i profondi effetti della TV quanto la nuova moda femminile. Una delle conseguenze più straordinarie della TV in Inghilterra è stata infatti la resurrezione dei dialetti regionali. Una cadenza dialettale è l'equivalente vocale delle calze a mezza gamba. Ma queste cadenze avevano subito

una continua erosione ad opera dell'alfabetismo. La loro improvvisa eruzione in aree dove in precedenza si udiva soltanto l'inglese corrente è uno dei più significativi fatti culturali della nostra epoca. I dialetti tornano a farsi sentire persino nelle aule di Oxford e di Cambridge. Gli studenti di queste università non si sforzano più di imparare una pronuncia uniforme. Dopo l'avvento della TV si è scoperto che la pronuncia dialettale assicura un profondo legame sociale che non è possibile raggiungere con l'artificiale « inglese corrente » le cui origini risalgono soltanto a un secolo fa.

Un articolo su Perry Como lo presenta come « il re a bassa pressione di un regno a pressione alta ». Il successo di un personaggio televisivo dipende dalla sua capacità di trovare uno stile di presentazione a pressione bassa, anche se per mettere in onda il suo numero può essere necessaria un'organizzazione a pressione altissima. Castro è forse un esempio tipico. Secondo un articolo di Ted Szulc, *Cuban Television's One-Man Show*, apparso in « The Eighth Art », « egli, nei suoi discorsi apparentemente improvvisati, può svolgere una politica e governare il paese dallo schermo televisivo ». Tad Szulc è tuttavia vittima dell'illusione che la TV sia un *medium* caldo e sospetta che nel Congo « la televisione avrebbe forse permesso a Lumumba di eccitare le masse ad agitazioni e carneficine ancora maggiori ». Ma si sbaglia. È la radio il *medium* del delirio, ed è stata il principale strumento per riscaldare il sangue tribale dell'Africa, dell'India e della Cina. La TV invece ha raffreddato Cuba come sta raffreddando l'America. Ciò che i cubani ne traggono è l'esperienza di essere direttamente coinvolti nella scelta delle decisioni politiche. Castro si presenta come un insegnante e, come dice Szulc, « riesce a fondere con tanta abilità la guida, l'istruzione politica e la propaganda che spesso è difficile dire dove cominci una e dove finisca l'altra ». È esattamente la stessa miscela usata nell'industria del divertimento in Europa o in America. Visto fuori degli Stati Uniti, qualunque film americano sembra un esempio di sottile propaganda politica. Per essere accettabile, un divertimento deve lusingare e sfruttare i presupposti politici e culturali del suo paese d'origine. Questi presupposti servono anche a nascondere alla gente gli aspetti più ovvi di un nuovo *medium* qual è la TV.

In un esperimento di *simulcast* di diversi *media* condotto a Toronto qualche anno fa, la TV ottenne strani risultati. Quattro gruppi scelti a caso di studenti universitari ricevettero contemporaneamente le stesse informazioni sulla struttura delle lingue prealfabete. Un gruppo le ebbe via radio, un secondo via TV, un terzo via conferenze e un quarto le lesse. Per tutti i gruppi, tranne quello dei lettori, le informazioni vennero comunicate mediante un flusso verbale continuo da un solo oratore senza discussioni, né domande, né uso della lavagna. Ogni gruppo seguì la presentazione della materia per mezz'ora. E poi ognuno dovette rispondere allo stesso quiz. Per coloro che diressero l'esperimento fu una sorpresa constatare che gli studenti che davano risultati migliori avevano ricevuto le informazioni per televisione o per radio e non da una conferenza o da pagine stampate, e che il gruppo TV si era mostrato *parecchio* superiore al gruppo radio. Poiché non si era fatto nulla per dare uno *stress* speciale a questi quattro *media*, si decise di ripetere l'esperimento con altri quattro gruppi anch'essi scelti a caso, ma permettendo stavolta ad ogni *medium* di utilizzare al massimo le proprie risorse. Alla radio e alla TV la materia venne esposta in forma drammatica con molti effetti sonori e visivi. Il conferenziere trasse tutti i vantaggi dalla lavagna e dalla discussione tra gli ascoltatori. La forma stampata venne abbellita da un uso fantasioso della tipografia e dell'impaginazione per mettere in rilievo ogni aspetto della lezione. Tutti questi *media* erano stati insomma elevati a un'alta intensità per questo secondo esperimento. Ma ancora una volta televisione e radio diedero risultati assai superiori a quelli della conferenza e della stampa. Inaspettatamente però questa volta la radio funzionò assai meglio della TV. Ci volle parecchio tempo prima che si capisse l'ovvia ragione di questo fatto nuovo: cioè che la TV è un *medium* freddo, partecipazionale. Se riscaldata dalla drammatizzazione e da altri stimoli funziona meno bene perché offre minori possibilità di partecipazione. La radio è invece un *medium* caldo e funziona meglio se se ne accentua l'intensità. Non richiede lo stesso livello di partecipazione. Può servire come rumore di fondo o controllo dei rumori, come quando l'ingegnoso *teenager* l'adopera per garantire la propria *privacy*. La TV non può essere uno sfondo. Ci impegna. Ci assorbe.

Sono molte le cose che dopo l'avvento della TV hanno cessato di funzionare. Non soltanto i film ma anche le riviste a diffusione nazionale sono state duramente colpite da questo nuovo *medium*. E grande è stato il declino dei fumetti. Prima della TV era motivo di grande preoccupazione la ragione per cui Johnny non sapeva leggere. Dopo la TV Johnny ha acquisito un insieme di percezioni totalmente nuovo. Non è più lo stesso. Otto Preminger, il regista di *Anatomia di un omicidio* e di altri film di successo, pensa che la grande rivoluzione nella produzione e nella fruizione del film sia iniziata nel 1951, l'anno in cui i programmi della TV incominciarono ad essere diffusi in tutto il paese. « Nel 1951, » ha scritto sul « Toronto Daily Star » del 19 ottobre 1963 « incominciai una battaglia perché venisse distribuito nelle sale cinematografiche il film *La vergine sotto il tetto* che non aveva ottenuto il visto del codice della produzione. Fu una piccola battaglia e la vinsi. »

Poi continuò: « Il fatto che la principale obiezione alla *Vergine sotto il tetto* fosse l'uso della parola ‹vergine› appare oggi ridicolo o addirittura incredibile. » Otto Preminger ritiene che, grazie all'influenza della TV, il cinema americano si sia avviato verso la maturità. Questo freddo *medium* impone strutture in profondità nell'arte come nel divertimento e provoca un coinvolgimento in profondità del pubblico. E poiché da Gutenberg in poi quasi tutte le nostre tecnologie e i nostri divertimenti sono stati caldi e non freddi, frammentati e non profondi, determinati dal consumatore e non dal produttore, non c'è praticamente area di rapporti umani, dalla famiglia alla chiesa e dalla scuola al mercato, che non sia stata profondamente sconvolta nel suo tessuto e nei suoi schemi.

Il turbamento psichico e sociale creato dall'immagine televisiva, e non dai programmi della TV, provoca continui commenti giornalistici. Raymond Burr, l'interprete di Perry Mason, parlando all'Associazione nazionale dei giudici municipali, ricorda che: « Senza la comprensione e l'adesione dei non competenti, le leggi che voi applicate e i tribunali che voi presiedete non potrebbero più esistere. » Burr ha trascurato di dire che la serie televisiva di Perry Mason, nella quale egli interpreta la parte del protagonista, è tipica di quel carattere intensamente partecipazionale dell'esperienza televisiva che ha mo-

dificato i nostri rapporti con le leggi e i tribunali.

L'immagine televisiva non ha nulla in comune con il cinema o con la fotografia, se non il fatto di offrire una *Gestalt*, o una disposizione di forme, non verbale. Con la TV lo spettatore è lo schermo. Esso viene bombardato da impulsi leggeri che James Joyce definiva la « Carica della brigata leggera » e che imbevono la « pelle della sua anima di sospetti *sobconscious* » (gioco di parole tra *subconscius*, [subconscio], e *sob*, [singhiozzo]). L'immagine televisiva è visivamente scarsa di dati. Non è un fotogramma immobile. Non è neanche una fotografia ma un profilo in continua formazione di cose dipinte da un pennello elettronico. L'immagine televisiva offre allo spettatore circa tre milioni di puntini al secondo, ma egli ne accetta soltanto qualche dozzina per volta e con esse costruisce un'immagine.

L'immagine cinematografica offre ogni secondo molti milioni di dati in più e lo spettatore, per formarsi un'impressione, non deve effettuare la stessa drastica riduzione, ma accettarla in blocco. Viceversa, lo spettatore del mosaico televisivo, dove l'immagine è controllata tecnicamente, riconfigura inconsapevolmente i puntini in un'astratta opera d'arte simile a quelle di Seurat o di Rouault. A chi domandasse se tutto questo cambierebbe una volta che la tecnologia intensificasse il carattere dell'immagine televisiva, sino a portarla al livello del cinema, si potrebbe ribattere solo con un'altra domanda: « Possiamo modificare i tratti di un *cartoon* fumettistico aggiungendo particolari di prospettiva, di luci e di ombre? » E la risposta è: « Sì solo che non sarebbe più un *cartoon.* » Come una TV migliorata non sarebbe più una televisione. Oggi l'immagine televisiva è un mosaico di puntini chiari e scuri, e quella cinematografica non lo è mai, per quanto tecnicamente mediocre possa essere.

Come qualunque altra forma a mosaico, anche la TV non conosce la terza dimensione, che può però esserle sovraimposta. Alla TV l'illusione della terza dimensione è data, sino a un certo punto, dalla scenografia costruita in studio, ma l'immagine in se stessa è un piatto mosaico bidimensionale. L'illusione tridimensionale è in buona parte un residuo dell'abitudine di guardare film e fotografie. La telecamera infatti non ha una

propria angolazione visuale come la cinepresa. La Eastman Kodak produce ora una cinepresa bidimensionale che può ottenere gli stessi effetti di piattezza della telecamera. Ma per le persone alfabete, avvezze ai punti di vista fissi e a una visione tridimensionale, è difficile capire le proprietà della visione bidimensionale. Altrimenti non avrebbero avuto difficoltà a capire l'arte astratta, e la General Motors non avrebbe fatto tanti pasticci con la linea delle auto, e le riviste illustrate non faticherebbero tanto a stabilire un rapporto tra articoli e inserzioni pubblicitarie. L'immagine televisiva ci chiede in ogni istante di « chiudere » gli spazi del mosaico con una convulsa partecipazione dei sensi che è profondamente tattile e cinetica, perché il tatto è un rapporto tra tutti i sensi e non il contatto isolato tra pelle e oggetto.

Molti registi dicono che l'immagine televisiva, in confronto al fotogramma cinematografico, è a « bassa definizione » in quanto presenta pochi particolari e scarse informazioni, come il disegno a contorno della « vignetta », del fumetto. Un primo piano della TV fornisce informazioni quanto una piccola parte di un campo lungo sullo schermo cinematografico. Non essendosi resi conto di questo aspetto fondamentale dell'immagine televisiva, i critici contenutistici hanno detto molte sciocchezze sulla « violenza della TV ». I portavoce delle opinioni censorie sono in genere individui semi-alfabeti a orientamento libresco che non sanno nulla della grammatica del giornale, della radio e del cinema, ma guardano bieco e con sospetto tutti i *media* che non siano il libro. La domanda più semplice su un qualunque aspetto psichico di un *medium*, libro compreso, li vede annaspare nell'incertezza. E confondono la veemenza della proiezione di un unico atteggiamento isolato con la vigilanza morale. Se poi si rendessero conto che in tutti i casi « il *medium* è il messaggio », cioè la fonte prima degli effetti, anziché cercare di controllare il « contenuto », proporrebbero la soppressione dei *media* in quanto tali. Il fatto che oggi presumano che sia il contenuto o la programmazione ciò che influenza la visuale e l'azione è un derivato del libro, e della netta scissione tra forma e contenuto.

Non è forse strano che nell'America degli anni 50 la TV sia stata un *medium* rivoluzionario quanto la radio nell'Europa

degli anni trenta? La radio, che negli anni tra le due guerre risuscitò nella mentalità degli europei i legami tribali, non ebbe effetti del genere in Inghilterra o in America, dove l'erosione dei vincoli tribali ad opera dell'alfabetismo e delle sue estensioni industriali era arrivata a tal punto che la radio non poteva determinare reazioni significative in questo senso. Dieci anni di TV hanno invece europeizzato gli Stati Uniti, come dimostrano i mutati atteggiamenti verso i rapporti spaziali e personali. C'è una nuova sensibilità per la danza, le arti plastiche e l'architettura, nonché una richiesta di piccole auto, di libri in brossura, di pettinature scultoree e di abiti modellati sulla figura umana, per non parlare del recente interesse per una cucina complicata e per l'uso dei vini. Ciononostante sarebbe sbagliato sostenere che la TV ritribalizzerà l'Inghilterra e l'America. L'azione della radio sul mondo della parola risonante e della memoria fu di tipo isterico. Ma la TV ha certamente reso vulnerabili alla radio questi due paesi che in precedenza ne erano quasi del tutto immuni. Bene o male, l'immagine televisiva ha esercitato effetti unitari e sinestetici sulla vita sensoriale di queste popolazioni intensamente alfabete che non li subivano più da secoli. È consigliabile nello studio dei *media* tralasciare i giudizi di valore, perché non è possibile isolare i loro effetti.

La sinestesia, cioè l'unificazione dei sensi e una vita immaginativa, era parsa per molto tempo ai poeti, ai pittori e in genere agli artisti occidentali un sogno irraggiungibile. Essi avevano constatato con dispiacere e con sgomento la frammentazione e l'impoverimento della vita immaginativa dell'uomo alfabeta occidentale a partire dal Settecento. Era questo il messaggio di Blake, di Pater, di Yeats, di D.H. Lawrence e di molti altri personaggi di primo piano. Ma non pensavano che i loro sogni potessero realizzarsi nella vita quotidiana attraverso l'azione estetica della radio e della televisione. Tuttavia queste massicce estensioni dei nostri sistemi nervosi centrali hanno fornito all'uomo occidentale una razione quotidiana di sinestesia. Il sistema di vita dell'Occidente, al quale si era pervenuti qualche secolo fa con la rigorosa separazione e specializzazione dei sensi e con la vista al vertice di questa scala gerarchica, non è in grado di resistere alle onde della radio e della TV che

abbattono la grande struttura visiva di quell'astrazione che è l'Individuo. Coloro che per motivi politici tentano oggi di aggiungere la loro forza all'azione anti-individualistica della tecnologia elettrica, sono meschini automi subliminali che scimmiottano gli schemi delle pressioni prevalenti. Un secolo fa si sarebbero avviati, con eguale sonnambulismo, nella direzione opposta. Erano più di cent'anni che i poeti e i filosofi del Romanticismo tedesco avevano intonato un coro tribale per sollecitare il ritorno al buio dell'inconscio, quando, repentinamente, la radio e Hitler resero davvero difficile evitare questo ritorno. Che cosa si può pensare di coloro che desiderano il ritorno a una vita pre-alfabeta quando non hanno la minima idea di come il sistema visivo della civiltà si sostituì alla magia auditiva della tribù?

Oggi che gli americani stanno scoprendo una passione per la pesca subacquea e per lo spazio avvolgente delle piccole auto grazie agli inesauribili suggerimenti tattili dell'immagine televisiva, la stessa immagine ispira a molti inglesi sentimenti razzisti di esclusività tribale. Mentre gli occidentali ad alto livello d'alfabetismo hanno sempre idealizzato le condizioni per un'integrazione razziale, è stato tuttavia proprio il loro tipo di cultura che ha reso impossibile una vera uniformità tra le razze. L'uomo alfabeta sogna naturalmente di risolvere visivamente i problemi delle differenze tra gli esseri umani. Alla fine dell'Ottocento questo stesso genere di sogno suggeriva di equiparare l'abbigliamento e l'istruzione dei due sessi. Il fallimento dei programmi di integrazione sessuale ha fornito il tema a buona parte della letteratura e della psicoanalisi del XX secolo. L'integrazione razziale, intrapresa sulla base dell'uniformità visiva, è un'estensione della stessa strategia culturale dell'uomo alfabeta per il quale sembra che le differenze debbano essere sempre sradicate, riguardino esse il sesso o la razza, lo spazio o il tempo. L'uomo elettronico, sempre più profondamente coinvolto nella realtà attuale della condizione umana, non può accettare questa strategia. Il negro rifiuterà recisamente un piano di uniformità visiva come fecero a suo tempo le donne, e per le stesse ragioni. Le donne s'accorsero di aver perduto le loro particolari posizioni per trasformarsi in cittadine frammentate di un « mondo di uomini ». Il voler affrontare questi problemi

tendendo all'uniformità e all'omogeneizzazione sociale è una delle ultime conseguenze della tecnologia meccanica e industriale. Senza smanie moralistiche, si può dire che l'era elettrica. coinvolgendo profondamente ogni uomo nell'altro, finirà per respingere queste soluzioni meccaniche. Può sembrare più difficile fornire unicità e diversità di quanto non lo sia imporre gli schemi uniformi di un insegnamento di massa; ma l'unicità e le diversità possono essere favorite nella civiltà elettrica come mai in passato.

Per adesso tutti i gruppi pre-alfabeti del mondo hanno incominciato a risentire delle energie esplosive e aggressive liberate dall'avvento dell'alfabetismo e della meccanizzazione. Queste esplosioni avvengono proprio mentre la nuova tecnologia elettrica si coalizza con loro per farcele condividere su scala mondiale.

È difficile per varie ragioni capire gli effetti della TV, la più recente e la più spettacolosa estensione del nostro sistema nervoso centrale. Dal momento che essa ha influito sulla totalità della nostra vita, personale, sociale e politica, sarebbe irrealistico tentare una presentazione « sistematica » o visiva della sua influenza. È invece più fattibile « presentare » la TV come una complessa *Gestalt* di dati raccolti quasi per caso.

L'immagine televisiva è a intensità o definizione bassa e di conseguenza non fornisce, a differenza del cinema, informazioni particolareggiate sugli oggetti. È più o meno la stessa differenza esistente tra gli antichi manoscritti e la parola stampata. La stampa immise intensità e precisione uniforme là dove esisteva un tessuto diffuso. E apportò quel gusto per la misurazione esatta e la ripetibilità che oggi associamo con la scienza e le matematiche.

Il produttore televisivo farà osservare che alla televisione la dizione non deve avere quella precisione minuziosa che è necessaria in teatro. L'attore della TV non deve proiettare né la propria voce né se stesso. Lo stesso dicasi per la recitazione: dato il particolare coinvolgimento dello spettatore che completa o « chiude » l'immagine, l'« intimità » che ne consegue è tale da imporre all'attore una scioltezza del tutto spontanea che non servirebbe a nulla al cinema e andrebbe persa in teatro. Il pubblico infatti partecipa alla vita « interiore » dell'attore

televisivo come partecipa a quella « esteriore » del divo cinematografico. Tecnicamente, la TV è un *medium* che tende a esprimersi col primo piano. Questo tipo d'inquadratura, che nei film è usato a fini di *shock*, alla TV è un fatto abbastanza naturale. E mentre una foto su carta lucida grande quanto un teleschermo potrebbe mostrare con sufficienti particolari una dozzina di visi, sullo schermo televisivo dodici facce sono soltanto una macchia.

Le particolari caratteristiche dell'immagine televisiva in rapporto con l'attore sono all'origine di reazioni ormai abituali come quella di non sapere riconoscere, vedendola nella realtà, una persona che vediamo ogni settimana alla TV. Non molti di noi sono svegli quanto quel bambino dell'asilo che disse a Garry Moore: « Come sei uscito dal televisore? » Commentatori e attori concordano nel riferire di essere frequentemente accostati da persone che hanno la sensazione di averli già conosciuti. In un'intervista chiesero a Joanne Woodward che differenza ci fosse tra una diva del cinema e un'attrice della TV. E lei rispose: « Quando facevo del cinema la gente diceva: ‹Guarda, quella è Joanne Woodward.› Adesso invece dicono: ‹Quella lì è una che conosco.› »

Il proprietario di un albergo di Hollywood, situato in una zona dove abitano molti attori del cinema e della TV, riferisce che i turisti mostrano ora di preferire i divi del piccolo schermo. C'è anche da tener conto che i divi televisivi sono in maggioranza uomini, cioè personaggi « freddi », mentre al cinema prevalgono le donne, che possono essere più facilmente presentate come personaggi « caldi ». Divi e dive del cinema, e con loro l'intero *star system*, hanno comunque visto diminuire il loro peso da quando è intervenuta la TV. Il cinema è un *medium* caldo ad alta definizione. La notizia più interessante esposta dall'albergatore che abbiamo citato è forse che i turisti vogliono vedere Perry Mason e Wyatt Earp, non Raymond Burr e Hugh O'Brian. I turisti di una volta in visita a Hollywood, i *fans* del cinema, volevano invece vedere i loro beniamini come erano nella vita *reale* e non com'erano sullo schermo. I *fans* del freddo *medium* TV vogliono vedere il divo preferito nel suo *ruolo*, mentre quelli del cinema vogliono la *realtà*.

Un analogo capovolgimento d'atteggiamenti si verificò con

l'avvento del libro stampato. La cultura del manoscritto o dello scrivano non aveva molto interesse per la vita privata dello scrittore. Oggi è il fumetto che è vicino alla forma d'espressione pretipografica della xilografia e del manoscritto. Il *Pogo* di Walt Kelly assomiglia infatti moltissimo a una pagina gotica. Ma, nonostante il grande interesse del pubblico per il fumetto, non c'è molta curiosità sulla vita privata dei suoi artisti, come del resto su quella degli autori di canzoni di successo. Con la stampa, i lettori incominciarono a interessarsi moltissimo della vita privata degli scrittori. La stampa è infatti un *medium* caldo. Proietta l'autore sul pubblico, come faceva il cinema. Il manoscritto è invece un *medium* freddo, che non si occupa tanto di proiettare l'autore quanto di coinvolgere il lettore. E tale è anche la TV. Lo spettatore è coinvolto e partecipe. Ed è per questo che il ruolo del divo televisivo sembra più affascinante della sua vita privata. Di conseguenza lo studioso dei *media*, come lo psichiatra, ricava dai propri informatori più dati di quanti essi si rendano conto di comunicare. Ognuno sente assai più di quanto capisca. Ma è l'esperienza, più che la comprensione, a influire sul comportamento, specialmente quando entrano in ballo questioni collettive come i *media* e le tecnologie, dove è quasi inevitabile che l'individuo non si renda conto degli effetti che subisce.

Per alcuni può apparire paradossale il fatto che un *medium* freddo come la TV sia molto più compresso e condensato che un *medium* caldo come il cinema. Ma è notissimo che mezzo minuto di televisione equivale a tre minuti di teatro. E lo stesso rapporto c'è tra il manoscritto e la stampa. Il « freddo » manoscritto tendeva a forme compresse di espressione, dall'aforisma all'allegoria. Il *medium* « caldo » della stampa sviluppò l'espressione nel senso della semplificazione e della « esplicitazione » dei significati. Accelerò insomma e fece « esplodere » la forma compressa del manoscritto in frammenti più semplici.

Un *medium* freddo, la parola parlata, il manoscritto o la TV, lascia molto più spazio all'ascoltatore e all'utente che non uno caldo. Se il *medium* è ad alta definizione, la partecipazione è bassa, mentre è alta se il *medium* è a bassa intensità. Forse è per questo che gli innamorati bisbigliano tanto.

Dato che la sua bassa definizione assicura alla TV un alto

coinvolgimento del pubblico, i programmi più efficaci sono quelli che presentano processi non ancora completi. Servirsi per esempio della televisione per insegnare la poesia, permetterebbe al docente di concentrarsi sul processo poetico della *creazione*, applicato a una particolare lirica. La forma libresca è inadatta a questo tipo di presentazione. E l'importanza decisiva del processo di lavorazione e del coinvolgimento in profondità si estende anche all'arte dell'attore televisivo, il quale deve saper improvvisare e abbellire ogni frase e ogni risonanza verbale con gesti e posizioni, rafforzando quell'intimità con lo spettatore che non sarebbe possibile sull'enorme schermo cinematografico o sul palcoscenico.

Si racconta che un nigeriano, dopo aver visto un western televisivo, disse tutto contento: « Non immaginavo che voi occidentali deste così poca importanza alla vita umana. » A compensare questa osservazione c'è il comportamento dei nostri bambini quando assistono agli stessi programmi. Muniti delle nuove *head-cameras* sperimentali che seguono i movimenti dei loro occhi mentre guardano l'immagine, i bambini tengono lo sguardo fisso sui volti degli attori. Anche nei momenti di violenza fisica, continuano a concentrarsi più sulle *reazioni* facciali che sull'*azione* prorompente tutt'intorno. E ignorano generalmente pistole, pugni e coltelli. La TV non è tanto un *medium* di azione quanto di reazione.

La tendenza della TV ai temi delle attività in corso e alle reazioni complesse ha provocato l'ascesa del documentario. Il cinema può presentare splendidamente un processo, ma il suo spettatore è più disposto a fungere da consumatore passivo di azioni che da partecipante alle reazioni. Il *western* cinematografico, come il documentario cinematografico, è sempre stato un genere inferiore. Con la TV il western ha acquistato una nuova importanza perché il suo tema fisso è sempre: « Facciamo una città. » E il pubblico partecipa alla formazione di una comunità a partire da componenti assai ridotte e che non promettono nulla. Inoltre l'immagine televisiva s'adatta facilmente ai tessuti rozzi e vari delle selle, degli abiti e delle pelli del West, come agli scadenti bar di legno scheggiato e alla *hall* degli alberghetti. La cinepresa si trova invece a proprio agio nel mondo cromato e rutilante del locale notturno e negli am-

bienti più lussuosi della metropoli. Questo contrasto tra le preferenze della cinepresa negli anni tra le due guerre e quelle della telecamera a partire dagli anni cinquanta si è esteso all'intera popolazione. Da un decennio in qua i nuovi gusti dell'America per quanto riguarda il vestire, il mangiare, l'abitare, il divertirsi e il viaggiare, esprimono i nuovi schemi dei rapporti tra le forme e del coinvolgimento partecipazionale promossi dall'immagine televisiva.

Non è un caso che nell'era della TV grandi dive cinematografiche come Rita Hayworth, Liz Taylor e Marilyn Monroe si siano trovate nei pasticci. Si sono imbattute in un'epoca che revocava o quanto meno rimetteva in dubbio tutti i valori dei *media* caldi precedenti l'avvento del nuovo *medium*. L'immagine televisiva sfida i valori della fama come quelli dei beni di consumo. « Per me la fama, » diceva Marilyn Monroe, « è soltanto una felicità temporanea e parziale. Non va certamente bene per una dieta quotidiana, e non è tale da saziarti... Credo che quando una diventa famosa ogni sua debolezza finisca per accentuarsi. L'industria cinematografica dovrebbe comportarsi con le sue dive come una madre il cui bimbo si è messo improvvisamente a correre verso un'auto che si sta avvicinando. Ma loro, invece di attrarre a sé il bambino, incominciano subito a punirlo. »

La comunità cinematografica sta ora prendendo botte dalla TV e nella sua sconcertata petulanza se la piglia un po' con tutti. Queste parole della grande bambola hollywoodiana che sposò Mister Baseball e poi Mister Broadway sono davvero un portento. Se i personaggi ricchi e di successo d'America dovessero esaminare pubblicamente il valore assoluto della riuscita e del denaro come strumento del benessere e della felicità non potrebbero far dichiarazioni più devastanti. Per quasi mezzo secolo Hollywood aveva offerto alla « donna degradata » una strada verso la vetta e verso i cuori di tutti. Ed ecco che improvvisamente la dea dell'amore emette un urlo orribile, grida che divorare la gente è uno sbaglio e denuncia a gran voce un intero costume di vita. È esattamente l'atteggiamento dei *beatniks* suburbani, che rifiutano una vita di frammenti, di specializzazioni e di beni di consumo per tutto ciò che può permettere un'umile partecipazione e un impegno profondo. Ed è lo

stesso atteggiamento che ha recentemente indotto molte ragazze a scegliere, anziché una carriera specialistica, un rapido matrimonio e la creazione di famiglie numerose. Esse passano così da un impiego a un ruolo.

La stessa preferenza per una partecipazione in profondità ha anche indotto nei giovani una forte tendenza verso l'esperienza religiosa con ricche implicazioni liturgiche. La rinascita liturgica dell'era radiofonica e televisiva si estende persino alle più austere sette protestanti. Appaiono ovunque il canto corale e i paramenti sontuosi. Il movimento ecumenico è un sinonimo della tecnologia elettrica.

La TV, maglia a mosaico, come non favorisce la prospettiva nell'arte, così non favorisce la linearità nel modo di vivere. Con il suo avvento, è sparita dall'industria la catena di montaggio, come sono scomparse le strutture gerarchiche e lineari dai quadri direttivi delle aziende. Sono anche scomparse le file degli uomini soli alle feste danzanti, le linee politiche dei partiti, gli schieramenti del personale degli alberghi all'arrivo di un cliente e le righe delle calze di nylon.

Con la TV è anche finita, in politica, l'era del blocco dei candidati, una forma di specialismo e di frammentazione che oggi non funziona più. Invece del blocco abbiamo l'icona, l'immagine inclusiva. Invece del punto di vista o del programma, una posizione politica onnicomprensiva. Invece del prodotto il processo. Nei periodi di rapido sviluppo i contorni si confondono. Nell'immagine televisiva constatiamo la supremazia del contorno impreciso, che è il massimo incentivo allo sviluppo e a una « chiusura » o completamento di nuovo tipo, specialmente per una cultura rimasta a lungo legata a valori visivi nettamente isolati dagli altri sensi. È stato così imponente il cambiamento della vita americana derivante dalla perdita di fiducia nel prodotto finito di consumo, nel divertimento come nel commercio, che ogni azienda, da Madison Avenue alla General Motors, da Hollywood alla General Foods, ne è stata profondamente sconvolta ed è stata costretta a cercare strategie nuove. Ciò che l'implosione o contrazione elettrica ha determinato nei rapporti tra le persone e tra le nazioni, l'immagine televisiva lo determina nei rapporti tra i singoli sensi all'interno delle persone stesse.

Non è difficile spiegare questa rivoluzione ai pittori e agli scultori i quali, da quando Cézanne rinunciò all'illusione prospettica per la struttura, si sono sforzati di provocare quello stesso mutamento che ora la TV ha attuato in proporzioni fantastiche. La TV è il programma estetico e di vita del Bauhaus o la strategia pedagogica della Montessori, con in più un'estensione tecnologica totale e lauti finanziamenti a fini commerciali. L'aggressivo passo avanti della strategia artistica per il rinnovamento dell'uomo occidentale è diventato nella vita americana, via TV, uno scarabocchio volgare e un atto opprimente di ostentazione.

Sarebbe impossibile sopravvalutare la misura in cui questa immagine ha predisposto l'America al senno e alla sensibilità dell'Europa. L'America si sta ora europeizzando con la stessa frenesia con la quale l'Europa si americanizza. Durante la seconda guerra mondiale, l'Europa ha preparato gran parte della tecnologia industriale necessaria per la sua prima era dei consumi di massa. D'altro canto era stata la prima guerra mondiale a preparare l'America a un analogo « decollo » dei beni di consumo. C'è voluta l'implosione elettronica per dissolvere la molteplicità nazionalistica di un'Europa divisa e per produrre ciò che in America era nato dall'esplosione industriale. Quest'ultima, che accompagnò l'espansione frammentante dell'alfabetismo e dell'industria, poté esercitare un ridotto effetto unificante su un'Europa dove erano numerose le lingue e le culture. L'aggressione napoleonica si era valsa della forza combinata del nuovo alfabetismo e del primo industrialismo. Ma Napoleone aveva a disposizione un insieme di materiali ancor meno omogeneizzati di quelli che hanno oggi i russi. Nel 1800 il processo di omogeneizzazione attraverso l'alfabetismo era arrivato molto più in là in America che in qualunque paese europeo. L'America modellò sin dall'inizio la propria vita politica, scolastica e industriale sulla tecnologia della stampa e ne fu premiata dalla possibilità di disporre di lavoratori e consumatori standardizzati, in quantità mai raggiunte da nessun'altra cultura. Che i nostri storici della cultura abbiano trascurato il potere omogeneizzante della tipografia e la forza irresistibile delle popolazioni omogeneizzate non è cosa che faccia loro onore. Gli specialisti in scienze politiche non si sono praticamente

accorti degli effetti personali e sociali dei *media* in qualunque tempo e in qualunque luogo, soprattutto perché nessuno ha avuto voglia di studiarli al di fuori del loro « contenuto ».

L'America ha da tempo creato un suo Mercato Comune attraverso l'omogeneizzazione meccanica e alfabeta dell'organizzazione sociale. L'Europa sta ora avviandosi all'unità sotto gli auspici elettrici della compressione e del rapporto tra i diversi paesi. Nessuno si è mai chiesto quanta omogeneizzazione, attraverso l'alfabetismo, sia necessaria per formare nell'era postmeccanica dell'automazione un gruppo efficiente di produttori-consumatori, perché non ci si è mai resi completamente conto dell'importanza fondamentale e archetipa dell'alfabetismo nella creazione di un'economia industriale. Ovunque e in ogni epoca l'alfabetismo è indispensabile a creare abitudini di uniformità. È soprattutto necessario per avere sistemi funzionanti di prezzi e mercati. Questo fattore è stato ignorato come ora è ignorata la TV, la quale suscita molte preferenze abbastanza in disaccordo con l'uniformità e la ripetibilità dell'alfabetismo. Ha mandato gli americani a cercare nei magazzini del loro passato oggetti strani e caratteristici d'ogni tipo. Molti americani oggi non risparmiano fatiche o denaro per assaggiare un nuovo vino o un nuovo cibo. L'uniforme e il ripetibile cede il posto all'unico, per quanto deforme, e questo fatto semina sempre più confusione e disperazione nella nostra standardizzata economia.

La capacità del mosaico televisivo di trasformare l'innocente America in un paese profodamente sofisticato, indipendentemente dal suo « contenuto », non è più tanto misteriosa se la si esamina direttamente. L'immagine a mosaico della TV era già stata anticipata dai giornali popolari nati dal telegrafo, che in America incominciò ad essere utilizzato commercialmente nel 1844 e in Inghilterra ancora prima. Il principio dell'elettricità e le sue implicazioni furono seguiti con molta attenzione dai versi di Shelley. In queste faccende l'empirismo dell'artista anticipa di solito di una generazione o più la scienza e la tecnologia. Il significato del mosaico telegrafico nelle sue manifestazioni « giornalistiche » non sfuggì all'intelligenza di Edgar Allan Poe che se ne servì per presentare due invenzioni straordinariamente nuove, la lirica simbolistica e il racconto polizie-

sco. Entrambe queste forme richiedono la partecipazione creativa del lettore. Offrendo un'immagine incompleta, Poe coinvolse i suoi lettori nel processo creativo in un modo successivamente ammirato e seguito da Baudelaire, Valéry, Eliot e molti altri. Poe aveva subito compreso che la dinamica elettrica è dinamica di partecipazione del pubblico all'atto creativo. Ancora oggi tuttavia il consumatore omogeneizzato protesta quando gli si chiede di partecipare alla creazione o al completamento di una poesia, di un quadro o di una qualsiasi struttura astratta. Poe invece sapeva già allora che questa partecipazione in profondità era una conseguenza immediata del mosaico telegrafico. I santoni letterari, più lineari e più determinati dall'alfabetismo, « non riuscivano a vederla » e non ci riescono neanche adesso. Preferiscono non partecipare al processo creativo. Si sono abituati al prodotto finito, in prosa e in versi come nelle arti plastiche. E sono le persone che, in ogni aula scolastica del paese, devono affrontare studenti abituati ai modi tattili e non pittorici delle strutture mitiche e simbolistiche grazie all'immagine televisiva.

« Life » del 10 agosto 1962 pubblicava un articolo su come « troppi giovanetti crescono troppo presto e troppo in fretta ». Non si accennava minimamente al fatto che tali precocità e rapidità di sviluppo avevano sempre costituito la norma nelle culture tribali e nelle società non alfabete. L'Inghilterra e l'America hanno creato l'istituzione dell'adolescenza prolungata negando quella partecipazione tattile che è il sesso. Non si trattava di una strategia consapevole, ma di un'adesione generale alle conseguenze dell'accentuazione della parola stampata e dei valori visivi come mezzo per organizzare la vita personale e sociale. Questa accentuazione ebbe rilevanti conseguenze nella produzione industriale e nel conformismo politico, che assicurarono, con il successo, il proprio perpetuarsi.

La rispettabilità, cioè la capacità di reggere a un'ispezione visiva della propria vita, divenne un valore dominante. Nessun paese europeo permise alla stampa di acquistare una simile egemonia. Visivamente l'Europa è sempre parsa scadente agli americani. D'altro canto le donne d'America, che non hanno mai avuto uguali in nessuna cultura per quanto riguarda l'aspetto del viso, sono sempre state considerate, dagli euro-

pei, bambole meccaniche e astratte. La tattilità è nella vita europea un valore supremo. È per questo che « sul continente » non esiste l'adolescenza, ma soltanto il balzo dalla fanciullezza all'età adulta. Dall'avvento della TV questa è anche la situazione americana e questo superamento dell'adolescenza resisterà al tempo. La vita introspettiva delle lunghe riflessioni e delle mete lontane, da perseguire su linee paragonabili alla ferrovia transiberiana non può coesistere con la forma a mosaico dell'immagine televisiva che esige una partecipazione immediata in profondità e non tollera indugi. Le conseguenze mandatorie di questa immagine sono così varie e coerenti che basta citarle per descrivere la rivoluzione dell'ultimo decennio.

La lista può essere capeggiata dal fenomeno del *paperback*, cioè del libro in versione « fredda », perché è qui che si manifesta la trasformazione della cultura libresca in qualcosa di diverso, ad opera della TV. Gli europei, con il libro in brossura, hanno anticipato il *paperback* da tempo immemorabile, così come hanno preferito sin dagli inizi dell'automobile lo spazio avvolgente della utilitaria. Il valore pittorico dello « spazio circostante » nei libri, nelle auto o nelle abitazioni non li ha mai allettati. Il *paperback*, specialmente per testi intellettuali, era già stato proposto in America sin dagli anni venti, ma divenne improvvisamente accettabile soltanto nel 1953. Nessun editore sa bene perché. Il fatto è che non soltanto il *paperback* è un prodotto tattile anziché visivo, ma può tranquillamente contenere discorsi profondi o inezie. Dall'avvento della TV l'americano ha perduto le proprie inibizioni e la propria ingenuità nei confronti dell'alta cultura. Il lettore di libri *paperback* ha scoperto che gli basta leggere lentamente per gustare sia Aristotele sia Confucio. La vecchia abitudine dell'alfabeta di correre avanti su righe di stampa uniforme è stata improvvisamente sostituita da una lettura in profondità, la quale a sua volta non è ovviamente la più adatta alla parola stampata. Un'indagine in profondità delle parole e del linguaggio è caratteristica abituale delle culture orali e manoscritte, più che della stampa. Per questo gli europei hanno sempre pensato che la cultura inglese o americana mancasse di profondità. Ora, da quando c'è la radio, e più ancora da quando c'è la TV, i critici letterari inglesi e americani hanno superato per profon-

dità e sottigliezza le prodezze di qualunque europeo. Il *beatnik* che inclina verso lo Zen non fa che trasferire il mandato del mosaico televisivo nel mondo delle parole e della percezione. Il *paperback* è diventato un vasto mondo a mosaico in profondità, un'espressione della mutata vita sensoriale degli americani, i quali accettano pienamente, o addirittura ricercano, un'esperienza in profondità nelle parole come nella fisica.

Da dove si debba cominciare un esame di come siano mutati con la TV gli atteggiamenti degli americani è una decisione piuttosto arbitraria, come si può vedere da una grande innovazione quale il brusco declino del *baseball*. Il trasferimento della squadra dei Dodgers da Brooklyn a Los Angeles è stato un presagio significativo. Il *baseball* si è spostato sulla costa del Pacifico per conservare un pubblico dopo l'assalto della TV. La caratteristica di questo sport è che presenta una cosa per volta. È un gioco lineare ed espansivo perfettamente conforme, come il golf, alla visuale di una società individualistica diretta dall'interno. Sono fondamentali la sincronizzazione e l'attesa: l'intero campo trattiene il fiato aspettando l'esibizione di un unico giocatore. Viceversa il *football*, la pallacanestro e l'*hockey* su ghiaccio sono giochi nei quali avvengono contemporaneamente molte cose e viene coinvolta l'intera squadra in ogni momento. Con l'avvento della TV l'isolamento dell'esibizione individuale, tipico del *baseball* divenne inaccettabile, e diminuì l'interesse per questo sport, i cui divi, come quelli del cinema, scoprirono che la fama aveva limiti piuttosto ristretti. Il *baseball*, come il cinema, era stato un *medium* caldo imperniato sul virtuosismo individuale e sui giocatori-divi. Il vero tifoso di *baseball* è un magazzino d'informazioni statistiche sulle precedenti prodezze di battitori e lanciatori in un gran numero di partite. Niente potrebbe meglio definire la particolare soddisfazione prodotta da un gioco tipico delle metropoli industriali e di una popolazione in continua esplosione, con titoli azionari, obbligazioni e sempre nuovi primati di produzione e di vendita. Il *baseball* è contemporaneo del primo affermarsi dei giornali scandalistici e del cinema. Resterà sempre un simbolo dell'epoca delle *red hot mamas*, dei pionieri del jazz, degli sceicchi, delle donne fatali, delle vamp, delle ragazze a caccia di quattrini e del denaro facile. È insomma un gioco caldo che

si è raffreddato nel nuovo clima televisivo come quasi tutti gli ardenti politici e le questioni scottanti dei decenni passati.

Oggi non esiste *medium* più freddo o problema più scottante della piccola auto. È come un *woofer* malamente installato in un circuito ad alta fedeltà che produce vibrazioni spaventose sul fondo. L'utilitaria europea, come il libro in brossura e, tutto sommato, anche la bella donna in senso europeo, non erano un prodotto visivo. Visivamente anzi l'intero campionario delle auto europee è talmente mediocre da far apparire ovvio che chi le ha costruite non le ha mai considerate cose da guardare. Sono qualcosa da indossare come i pantaloni o un maglione. Presentano lo stesso spazio cercato da chi pratica la pesca subacquea, fa dello sci nautico o veleggia su un *dinghy*. In un senso immediatamente tattile, è uno spazio simile a quello creato dalla finestra panoramica. Questa finestra non ha mai avuto senso in termini « visivi », ma ce l'ha come tentativo di scoprire una nuova dimensione dell'esterno dal punto di vista di un pesce rosso. E lo stesso discorso vale per gli affannosi tentativi di irruvidire le pareti e i tessuti dell'interno come se fossero all'aperto. È l'impulso che spinge a trasferire nei *patios* gli spazi e i mobili dell'interno al fine di gustare l'esterno come se fosse un interno. Lo spettatore televisivo ha sempre questo ruolo. È sottomarino. È bombardato da atomi che rivelano l'esterno come interno in un'avventura incessante tra immagini annebbiate e contorni misteriosi.

Comunque l'auto americana era stata modellata in conformità con le direttive *visive* delle immagini tipografiche e cinematografiche. Era uno spazio chiuso, non tattile. E lo spazio chiuso, come abbiamo mostrato nel capitolo sulla stampa, è quello in cui tutte le qualità spaziali sono state ridotte in termini visivi. Nell'auto americana, per esempio, come notò un francese qualche decennio fa, « non si è sulla strada, ma in macchina ». Viceversa lo scopo dell'auto europea è di portarti avanti sulla strada e di fornire un gran numero di vibrazioni. Brigitte Bardot fu citata dai giornali quando si seppe che le piaceva guidare a piedi nudi per ricevere un massimo di vibrazioni. Persino le auto inglesi, pur essendo deboli sotto l'aspetto visivo, sono colpevoli d'aver annunciato che « a sessanta miglia all'ora, la sola cosa che potete udire è il ticchettio dell'oro-

logio ». Sarebbe una pessima pubblicità per una generazione televisiva che vuole essere a contatto con tutto e « capire » le cose per poter stabilire questo contatto. Lo spettatore televisivo è talmente avido di effetti tattili da far pensare che possa tornare agli sci. La ruota, per quanto lo riguarda, manca dell'abrasività necessaria.

Nel primo decennio della TV gli abiti hanno avuto la stessa storia dei veicoli. La rivoluzione venne annunciata dalle *bobby-soxers* che sacrificarono tutti gli effetti visivi per sostituirli con una serie di effetti tattili portati talmente all'estremo da creare un punto morto di goffa inespressività. La dimensione fredda della TV è anche il viso freddo, senza espressione, dei *teenagers*. Nell'era dei *media* caldi, come radio e cinema, e del libro vecchia maniera, rilegato, l'adolescenza era una stagione di posizioni nuove, impazienti ed espressive. Uno statista o un alto dirigente industriale degli anni quaranta non avrebbe mai osato assumere un'inespressività spenta e scultorea come quella dei figli dell'era televisiva. Ad essa s'aggiunsero le danze introdotte dalla TV, fino al *twist* che è soltanto una forma di dialogo inanimato, i cui gesti e le cui smorfie indicano un coinvolgimento in profondità, ma, tutto sommato, « niente da dire ».

L'abbigliamento e le arti decorative dell'ultimo decennio si sono spinti nel senso del tattile e dello scultoreo sino a costituire una specie di testimonianza sproporzionata delle nuove caratteristiche del mosaico televisivo. La TV, estensione dei nostri nervi in un modello irsuto, ha il potere di suscitare un flusso di fantasie affini nell'abbigliamento, nell'acconciatura e nel modo di camminare e di gestire.

Tutto questo porta a un'implosione concentrata, al ritorno a forme non specializzate di abiti e di spazi, alla ricerca di più usi per le stanze, le cose e gli oggetti; in una parola all'iconico. Nella musica, nella poesia e nella pittura, l'implosione tattile si traduce nell'insistenza su elementi vicini a quelli della conversazione casuale. Schönberg, Stravinskij, Carl Orff e Bartók, lungi dall'essere cercatori avanzati di effetti esoterici, sembrano aver riportato la musica nei dintorni della conversazione umana ordinaria. È proprio questo ritmo colloquiale che faceva un tempo apparire così poco melodiose le loro opere. Chiunque

ascolti le composizioni medievali di Pérotin o di Dufay le troverà assai vicine a Stravinskij e a Bartók. La grande esplosione rinascimentale che separò gli strumenti dalla canzone e dalla parola dando loro funzioni specialistiche viene ora capovolta dall'implosione elettrica.

Uno degli esempi più vivi delle qualità tattili dell'immagine televisiva lo si ha con l'esperimento medico. Durante una lezione di chirurgia a circuito chiuso, gli studenti constatarono uno strano effetto: non avevano avuto la sensazione di assistere a un'operazione ma di eseguirla, come se avessero avuto in mano lo scalpello. Così l'immagine televisiva, suscitando un appassionato desiderio di coinvolgimento profondo in ogni aspetto dell'esperienza, crea l'ossessione del benessere fisico. L'improvvisa apparizione alla TV dei drammi sui medici e sugli ospedali, che reggono alla concorrenza dei western, è ben naturale. Si potrebbe elencare una dozzina di possibili temi non ancora toccati che conquisterebbero per le stesse ragioni un'immediata popolarità. Tom Dooley e la sua campagna per l'assistenza medica agli strati più poveri della società sono una conseguenza naturale del primo decennio televisivo.

Adesso che abbiamo preso in considerazione la forma subliminale dell'immagine televisiva in una lunga serie di esempi, sembra possibile rivolgersi questa domanda: « Come ci si può *immunizzare* dall'azione subliminale di un nuovo *medium* come la televisione? » La gente ha per lungo tempo creduto che un'opacità da *bulldog*, rafforzata da una disapprovazione decisa, fosse protezione sufficiente contro qualsiasi nuova esperienza. Il tema di questo libro è che neanche la più lucida comprensione della forza particolare di un *medium* può impedire la consueta « chiusura » dei sensi che ci conforma allo schema dell'esperienza subita. La più totale purezza d'animo non serve a difenderci dai batteri, anche se i colleghi di Louis Pasteur lo espulsero dall'ordine dei medici per le sue volgari affermazioni sull'azione invisibile dei batteri stessi. Per resistere alla TV bisogna quindi acquistare l'antidoto di *media* affini come la stampa.

Con la domanda « Quali sono stati gli effetti della TV sulla nostra vita politica? » entriamo in un terreno particolarmente scottante. Qui se non altro grandi tradizioni di consapevolezza

critica e di vigilanza testimoniano degli sbarramenti che abbiamo frapposto a un uso malvagio del potere.

Aprendo il libro di Theodore White *The Making of the President: 1960* al capitolo sui « dibattiti alla televisione », lo studioso del *medium* TV non può che allargare le braccia. White fornisce statistiche sul numero degli apparecchi nelle case americane, e sul numero delle ore in cui vengono quotidianamente usati, ma non dice assolutamente nulla sulla natura dell'immagine televisiva e sui suoi effetti su candidati e spettatori. Prende in esame il « contenuto » dei dibattiti e il comportamento dei partecipanti, ma non gli viene mai in mente di chiedersi perché la TV dovesse essere inevitabilmente un disastro per una figura intensa e rilevata come quella di Nixon e un vantaggio per un personaggio nebuloso e ispido come Kennedy.

Chiuso il ciclo di quei dibattiti, Philip Deane dell'« Observer » di Londra esponeva le mie teorie a proposito dell'influenza della TV sulle elezioni ormai imminenti, in un articolo dal titolo *Lo sceriffo e l'avvocato* apparso sul « Toronto Globe and Mail » del 15 ottobre 1960. La tesi era che la TV si sarebbe mostrata così favorevole a Kennedy da fargli vincere le elezioni e che senza la TV avrebbe invece vinto Nixon. Verso la fine dell'articolo Deane scriveva:

Adesso i giornali dicono che Nixon ha guadagnato negli ultimi due dibattiti mentre è andato male nel primo. Il professor McLuhan pensa che Nixon sia parso sempre più preciso; ma che, indipendentemente dal valore delle sue opinioni e dei suoi principi, li abbia difesi con troppa retorica, tenuto conto delle esigenze del *medium*. Kennedy ha anch'egli sbagliato dando risposte troppo secche, ma la sua immagine è tutto sommato più vicina, secondo il professor McLuhan, a quella dell'eroe televisivo – qualcosa come il giovane sceriffo timido – mentre Nixon, con i suoi occhi scurissimi che tende a sbarrare e le sue tortuose circonlocuzioni, assomiglia di più all'avvocato della ferrovia che firma contratti non corrispondenti agli interessi degli abitanti della cittadina.
Di fatto, contrattaccando e affermando di proporsi, come fa nei dibattiti televisivi, gli stessi obiettivi dei democratici, Nixon può anche aiutare il suo avversario annebbiando l'immagine di Kennedy e creando confusione su ciò che esattamente egli vuole cambiare. Kennedy non è così handicappato da problemi ben definiti, ha visivamente un'immagine meno netta e appare più disinvolto.

Sembra meno ansioso di vendere se stesso di quanto non lo sia Nixon. Sino a questo momento, insomma, il professor McLuhan vede in vantaggio Kennedy, pur senza sottovalutare l'enorme attrattiva che Nixon presenta per le forze conservatrici degli Stati Uniti.

Un altro modo per definire la personalità televisivamente accettabile può essere il seguente: chiunque con l'*aspetto* esteriore, riveli troppo decisamente il proprio ruolo e il proprio *status* non va bene per la TV. Chi invece ha l'aria di poter essere un maestro, un medico, un uomo d'affari o una dozzina d'altre cose, tutte contemporaneamente, va benissimo. Quando la persona presentata « pare » classificabile, come era il caso di Nixon, lo spettatore televisivo non ha niente da aggiungere. E quell'immagine lo mette a disagio. Dice con un certo turbamento: « C'è qualcosa che non va in quel tipo. » Lo spettatore televisivo ha esattamente le stesse reazioni di fronte a una ragazza eccessivamente bella o alle immagini e ai messaggi « ad alta definizione » nel campo pubblicitario. Non a caso con l'avvento della TV la pubblicità è diventata una nuova ricchissima fonte di effetti comici. Kruscev è un'immagine molto piena o completa che alla TV appare come il personaggio di una vignetta umoristica. Nelle telefoto come sul teleschermo è un gioviale buffone e una presenza totalmente disarmante. Insomma, le stesse qualità che raccomandano un individuo a una carriera cinematografica impediscono che egli abbia successo alla TV. Perché il cinema, *medium* caldo, ha bisogno di individui che siano chiaramente dei « tipi ». Il *medium* freddo della TV non può invece tollerare il tipico, che sottrae allo spettatore il suo compito di « chiudere » o completare l'immagine. Il presidente Kennedy non sembrava né un miliardario né un politico. Avrebbe potuto essere qualsiasi cosa, un droghiere, un professore, un allenatore di *football*. La sua dizione non era tanto precisa e scattante da rovinare la macchina piacevolmente nebulosa della sua espressione e del suo profilo. Poteva passare dal palazzo alla baracca di legno, dalla ricchezza alla Casa Bianca, seguendo il modello del capovolgimento e dello sconvolgimento propri della TV.

Si troveranno le stesse componenti in tutti i personaggi te-

levisivi più popolari. Ed Sullivan, « la grande faccia di pietra », come è stato subito soprannominato, ha la ruvidezza di tessuti e la qualità scultorea indispensabili perché lo spettatore televisivo lo guardi con attenzione. Jack Paar è tutto diverso, né ruvido né scultoreo. Ma la sua presenza televisiva è resa totalmente accettabile dalla sua fredda e casuale agilità verbale. Il suo *show* ha rivelato il bisogno, della TV, di conversazioni e dialoghi spontanei. Jack Paar ha scoperto come estendere l'immagine a mosaico della TV all'intero formato del suo *show*, facendo saltare fuori tutti da tutte le parti al solo schioccare delle dita. Ha capito benissimo come creare un mosaico con altri *media*, col mondo del giornalismo, della politica, dei libri, di Broadway e delle arti in generale, sino a diventare un formidabile concorrente dello stesso mosaico giornalistico. Come ai vecchi tempi della radio Amos e Andy avevano portato a una diminuzione delle presenze nelle chiese la domenica sera, così Jack Paar con il suo *show* trasmesso a tarda ora ha certamente diminuito la clientela dei locali notturni.

E la televisione educativa? Quando il bambino di tre anni siede con papà e il nonno a guardare la conferenza stampa del presidente, ciò illustra la seria funzione didattica della TV. Se poi ci chiediamo quale sia il rapporto tra televisione e processo d'apprendimento, la risposta è che l'immagine televisiva, con il suo *stress* sulla partecipazione, il dialogo e la profondità ha suscitato in America una nuova domanda di programmi didattici d'emergenza. Non ha molta importanza che s'introduca il televisore in ogni aula: la rivoluzione è già avvenuta nelle case. La TV ha mutato la nostra vita sensoriale e i nostri processi mentali. Ha creato un gusto per qualsiasi esperienza « in profondità », che si ripercuote sull'insegnamento delle lingue come sulla carrozzeria delle auto. Dopo il suo avvento, nessuno s'accontenta più di una semplice conoscenza libresca della poesia inglese o francese. Il grido unanime è ora: « Parliamo francese » o « Ascoltiamo il bardo. » E, curiosamente, alla richiesta di profondità s'accompagna la richiesta di piani d'emergenza. Non si vuole soltanto andare più a fondo, ma più avanti a penetrare in tutta la conoscenza. Forse abbiamo già detto abbastanza sulla natura dell'immagine televisiva per spiegare le ragioni di questo fenomeno. Come potrebbe permeare la nostra

vita più di quanto già non faccia? L'introdurla nelle aule non servirebbe a estenderne l'influenza. Ma naturalmente imporrebbe nelle aule stesse un rimaneggiamento delle materie e dei modi d'insegnarle. Inserire la TV nelle aule attuali è come presentare alla TV i film. Il risultato sarebbe un ibrido. Il modo giusto consiste nel chiedersi: « Cosa può fare la TV che l'aula non possa fare per l'insegnamento del francese o della fisica? » E la risposta è: « La TV può illustrare, come nessun altro *medium*, l'azione reciproca dei processi e degli sviluppi di forme d'ogni genere. »

C'è anche da dire che, nel mondo scolastico e sociale organizzato visivamente, il bambino-TV è un invalido sottoprivilegiato. Un'indicazione indiretta di questo impressionante capovolgimento ce la dà *Il signore delle mosche* di William Golding. Da una parte è molto lusinghiero per le orde dei bambini docili sentirsi dire che, una volta sottratti agli sguardi delle governanti, le selvagge passioni che fremono in loro ribolliranno travolgendo carrozzine e recinti. Dall'altro la parabola pastorale di Golding contiene dati significativi sui mutamenti psichici indotti dalla TV nel bambino. È una questione talmente importante per qualsiasi futura strategia politica o culturale che richiede un titoletto a sé capace di darne una sintesi:

PERCHÉ IL BIMBO-TV NON PUÒ GUARDARE AVANTI

Per spiegare l'esperienza in profondità attraverso l'immagine televisiva, bisogna tenere conto delle differenze tra spazio visivo e spazio a mosaico. La capacità di distinguere queste due forme radicalmente diverse è piuttosto rara nel mondo occidentale. È già stato detto che nel paese dei ciechi l'orbo non è re. È considerato invece un folle allucinato. In una cultura fortemente visiva comunicare le proprietà non visive di certe forme spaziali è difficile come spiegare la visività a un cieco. Bertrand Russell spiegava all'inizio dell'*ABC della relatività* che non c'è niente di difficile nelle idee di Einstein, tranne il fatto che impongono una riorganizzazione totale della nostra vita fantastica. È proprio questa la riorganizzazione compiuta dall'immagine televisiva.

La diffusa incapacità di distinguere tra l'immagine fotogra-

fica e quella televisiva non è soltanto un fattore di menomazione nell'attuale processo d'apprendimento, ma il sintomo di un antico difetto della cultura occidentale. L'uomo alfabeta, abituato a un ambiente dove il principio organizzante è l'estensione del senso visivo in ogni direzione, presume a volte che il mondo a mosaico dell'arte primitiva, o anche quello dell'arte bizantina, indichi soltanto una differenza di gradazione, una sorta d'incapacità a elevare i ritratti a un livello di totale efficacia visiva. Niente è più lontano dal vero. Ed è un errore d'interpretazione che per molti secoli ha pregiudicato la comprensione tra Oriente e Occidente, come oggi sta pregiudicando i rapporti tra società bianche e società di colore.

In genere le tecnologie determinano un'amplificazione piuttosto esplicita dei singoli sensi. La radio è un'estensione dell'udito, la fotografia della vista. Ma la TV è soprattutto un'estensione del tatto, che implica un massimo di azioni reciproche tra tutti i sensi. Per l'uomo occidentale, però, l'estensione onnicomprensiva era avvenuta con la scrittura fonetica, che è una tecnologia per estendere la vista. Tutte le forme di scrittura non fonetica sono invece modi artistici che conservano una grande varietà di orchestrazione dei sensi. La scrittura fonetica è la sola che possa separare e frammentare i sensi nonché superare le complessità semantiche. L'immagine visiva capovolge questo processo alfabeta di frammentazione analitica della vita sensoriale.

Lo *stress* visivo della continuità, dell'uniformità e della concatenazione, derivato dall'alfabetismo, ci impone mezzi tecnologici imponenti, tuttora atti a mettere in opera la continuità e la linearità mediante la ripetizione frammentata. Il mondo antico ha trovato questo mezzo nel mattone, usato per costruire mura o strade. Il mattone, ripetitivo e uniforme, componente prima e indispensabile della strada e del muro, delle città e degli imperi, è un'estensione, « via alfabeto », del senso visivo. Il muro di mattoni non è una forma a mosaico, e una forma a mosaico non è una struttura visiva. La forma a mosaico può essere *vista*, ma non è *strutturata* visivamente, e non è un'estensione della visività. Non è infatti uniforme, continua o ripetitiva, ma discontinua, obliqua e non lineare, come l'immagine tattile della TV. Per il senso del tatto tutte le cose sono

improvvise, originali, disponibili, strane. La *Pied Beauty* di G. M. Hopkins è un catalogo delle note di questo senso. Questa poesia è un manifesto del non-visivo e, come la pittura di Cézanne, Seurat e Rouault, fornisce un metodo indispensabile per capire la TV. Le strutture a mosaico non visive dell'arte moderna, come quelle della fisica moderna e dell'informazione elettrica, non permettono un grande distacco. La forma a mosaico dell'immagine televisiva esige partecipazione e coinvolgimento in profondità dell'intero essere, come il senso del tatto. Viceversa l'alfabetismo, estendendo il potere della vista all'organizzazione uniforme del tempo e dello spazio, sul piano psichico come su quello sociale, apportò una capacità di distacco e di non coinvolgimento.

Il senso visivo, esteso dall'alfabetismo fonetico, suscita l'abitudine analitica a scorgere un solo aspetto della vita delle forme. Ci permette di isolare l'incidente singolo nel tempo e nello spazio, come nell'arte rappresentativa. Rappresentando visivamente una persona o un oggetto, ne isoliamo un'unica fase, un unico momento o un unico aspetto della moltitudine delle fasi, momenti o aspetti che conosciamo o possiamo percepire. Viceversa l'arte iconografica si serve dell'occhio come noi della mano e cerca di creare un'immagine inclusiva fatta di molti momenti, fasi e aspetti della persona o della cosa. Il modo dell'icona non è dunque rappresentazione visiva, né specializzazione dello *stress* visivo, cioè della visuale da una posizione particolare. Il modo tattile di percepire è improvviso ma non specialistico. È totale, sinestetico e tale da coinvolgere tutti i sensi. Permeato dall'immagine a mosaico della TV, il bambino guarda il mondo con uno spirito antitetico all'alfabetismo.

In altre parole, l'immagine televisiva è, più ancora dell'icona, un'estensione del senso del tatto. Quando si scontra con una cultura alfabeta, inspessisce necessariamente la miscela sensoriale, trasformando estensioni frammentate e specialistiche in una rete compatta d'esperienze. Una tale trasformazione è ovviamente un « disastro » per una cultura alfabeta e specialistica. Confonde atteggiamenti e procedimenti da tempo stabiliti. Attenua l'efficacia delle tecniche didattiche fondamentali e l'importanza del curriculum. Ma sarebbe bene capire la vita dinamica di queste forme, se non altro perché s'impongono a noi

e influiscono l'una sull'altra. La televisione compensa la nostra miopia.

I giovani che hanno vissuto un decennio di TV ne hanno automaticamente assorbito un impulso al coinvolgimento in profondità che fa loro apparire tutti i lontani obiettivi visualizzati della cultura dominante non solo irreali ma irrilevanti e non solo irrilevanti ma anemici. È il coinvolgimento totale in una contemporaneità onnicomprensiva che, attraverso l'immagine a mosaico della TV, s'instaura nella vita dei giovani. Questo mutato atteggiamento non ha nulla a che fare con i programmi, e sarebbe lo stesso se tutti i programmi avessero il più alto contenuto culturale. In ogni caso, muterebbe l'atteggiamento in rapporto con l'immagine a mosaico della TV. Il nostro compito non consiste ovviamente soltanto nel capire questo cambiamento, ma nello sfruttarlo per una maggiore ricchezza pedagogica. Il bimbo-TV si aspetta un coinvolgimento e non chiede per il futuro un impiego specialistico. Vuole un ruolo che lo impegni a fondo nella società. Non frenato e frainteso, questo bisogno intensamente umano può esprimersi nelle forme distorte raffigurate in *West Side Story*.

Il bimbo-TV non può guardare avanti perché ha bisogno di sentirsi coinvolto e non può quindi accettare un obiettivo o un destino frammentario e puramente visualizzato né nella cultura né nella vita.

ASSASSINIO PER TELEVISIONE

Quando sparò a Lee Oswald, Jack Ruby era circondato da presso da poliziotti paralizzati dalle telecamere. Non c'era bisogno di questa prova suppletiva del fascino e del potere di coinvolgimento della TV e della sua particolare azione sulle percezioni umane. L'assassinio di Kennedy diede alla gente una sensazione immediata della capacità della TV di creare da un lato una partecipazione in profondità e dall'altro un effetto d'intontimento radicale quanto il dolore. Quasi tutti rimasero sbalorditi dalla profondità dei significati che l'avvenimento comunicava. Ancor più numerosi furono quelli che si sorpresero per la fredda e calma reazione delle masse. Lo stesso episodio, trattato dai giornali o dalla radio (in assenza della televisione),

avrebbe avuto conseguenze del tutto diverse. Il « coperchio » della nazione sarebbe « saltato in aria ». L'eccitazione sarebbe stata enormemente maggiore, ma assai minore la partecipazione in profondità a una consapevolezza comune.

Come abbiamo già detto, Kennedy era un'eccellente immagine televisiva. Si era servito del *medium* con la stessa efficacia con cui Roosevelt aveva imparato a servirsi della radio. Con la TV, Kennedy trovò naturale coinvolgere la nazione nella carica del presidente, sia come funzione sia come immagine. La TV arriva infatti a toccare gli attributi collettivi della carica. È potenzialmente in grado di trasformare la presidenza in una dinastia monarchica. Una presidenza puramente elettiva suscita difficilmente quella profondità di dedizione e d'impegno richiesta dalla forma televisiva. Sui teleschermi, persino gli insegnanti sembrano corredati dai loro pubblici di studenti di caratteri mistici o carismatici, che vanno molto al di là dei sentimenti suscitati in un'aula o in una sala per conferenze. Parecchi studi sulle reazioni del pubblico all'insegnamento per TV hanno confermato questo fatto sconcertante: gli spettatori attribuiscono all'insegnante dimensioni quasi sacre. È una sensazione che non si basa su concetti o idee particolari, ma sembra insinuarsi non invitata e non spiegata. Sconcerta sia gli studenti sia coloro che ne analizzano le reazioni. Non esiste fatto più eloquente per informarci delle caratteristiche della TV. Essa non è tanto un *medium* visivo quanto un *medium* tattile-auditivo che coinvolge tutti i nostri sensi in un'azione reciproca spinta in profondità. Per chi è da tempo avvezzo all'esperienza puramente visiva, tipografica e fotografica, sembra sia la « sinestesia », o la profondità tattile dell'esperienza TV, ad allontanarlo dai consueti atteggiamenti di passività e di distacco.

L'osservazione banale e rituale dell'alfabeta convenzionale, che cioè la TV sia un'esperienza per spettatori passivi, è completamente infondata. La TV è un *medium* che richiede una reazione creativamente partecipazionale. Le guardie che non seppero proteggere Oswald non erano passive, ma erano talmente coinvolte dalla presenza delle telecamere da perdere il senso del loro compito, puramente pratico e specialistico.

Fu forse il funerale di Kennedy a imprimere in modo particolare nella coscienza del pubblico la capacità della TV di con-

ferire a un avvenimento un carattere di partecipazione collettiva. Nessun fatto, a parte certe manifestazioni sportive, aveva mai avuto servizi così ampi o spettatori così numerosi. Esso rivelò l'ineguagliato potere della TV di arrivare a coinvolgere il pubblico in un processo complesso. Il funerale come processo collettivo fece impallidire, riducendola a minuscole proporzioni, persino l'immagine dello sport. Insomma, il funerale di Kennedy rivelò il potere della TV di coinvolgere un'intera popolazione in un processo rituale. In confronto, i giornali, il cinema e persino la radio sono soltanto congegni per produrre beni di consumo.

L'affare Kennedy fornì soprattutto un'occasione per constatare una paradossale caratteristica del « freddo » *medium* televisivo, che ci coinvolge in una commovente profondità, ma non ci eccita, non ci agita e non ci scuote. È presumibilmente una caratteristica di tutte le esperienze in profondità.

32 Armi. Guerra delle icone

Quando la russa Valentina Tereškova, praticamente priva di preparazione come pilota, entrò in orbita il 16 giugno 1963, la sua azione, come fu riferita dai giornali e da altri *media*, parve cancellare le immagini di tutti gli astronauti, e in particolare degli americani. Snobbando la perizia degli astronauti americani, tutti piloti collaudatori qualificati, i russi sembrano credere che i rapporti tra viaggi spaziali e aeroplano non siano tali da richiedere necessariamente un brevetto di pilota. Poiché la nostra cultura ci proibisce di mandare in orbita una donna, avremmo potuto controbattere soltanto lanciando un gruppo di bambini, per far capire che in fondo è tutto un gioco infantile.

Il primo sputnik, o « piccolo compagno di strada », fu una spiritosa beffa al mondo capitalistico a mezzo di un'immagine o di un'icona tecnologica di nuovo tipo, e un gruppo di bambini in orbita potrebbe anche qui costituire una risposta efficace. Evidentemente la prima astronauta di sesso femminile è offerta all'Occidente come un biglietto affettuoso – o un palpito del cuore – adatto al nostro sentimentalismo. In realtà la guerra delle icone, o l'erosione dell'atteggiamento collettivo del gruppo rivale, è in corso da tempo. Inchiostro e fotografia stanno soppiantando carri armati e soldati. La penna diventa di giorno in giorno più potente della spada.

All'espressione francese *guerre des nerfs*, in uso venticinque anni fa, è andata man mano sostituendosi quella di « guerra fredda ». È in realtà una battaglia elettrica d'informazioni e d'immagini che si spinge assai più a fondo e con risultati assai più ossessivi di quelli raggiunti dalle antiche guerre calde delle ferramenta industriali.

Le guerre « calde » del passato si servivano di armi che abbattevano i nemici l'uno dopo l'altro. E anche la guerra ideo-

logica del XVIII e del XIX secolo cercava di convincere, uno alla volta, gli individui ad adottare punti di vista diversi. La persuasione elettrica della foto, del cinema e della TV, funziona invece imbevendo di una nuova *imagerie* intere popolazioni. Una piena consapevolezza di questo mutamento tecnologico la si ebbe in Madison Avenue una decina di anni or sono, quando la tattica pubblicitaria passò dal lancio del singolo prodotto al coinvolgimento della collettività nella *corporate image*, poi ulteriormente trasformatasi essa stessa così da divenire ora *corporate posture*.

Alla nuova guerra fredda basata sullo scambio d'informazioni s'accompagna la situazione di cui parlava James Reston in una corrispondenza da Washington al « New York Times »:

La politica è diventata internazionale. Il leader laborista inglese è qui a fare la propria campagna elettorale per diventare primo ministro di Gran Bretagna, e ben presto John F. Kennedy andrà in Italia e in Germania a far propaganda per essere rieletto. Ciascuno ormai i propri discorsi elettorali li fa in qualche altro paese, di solito nel nostro.
Washington non si è ancora adattata a questo ruolo di arbitro. Continua a non tener conto del fatto che tutto ciò che si dice qui può essere usato da una parte o dall'altra in qualche campagna elettorale e può anche essere, casualmente, l'elemento decisivo nel voto finale.

Ma nel 1964 si combatte la guerra fredda con la tecnologia dell'informazione perché tutte le guerre si sono sempre combattute con la tecnologia più nuova che ogni cultura aveva a disposizione. In un suo sermone John Donne parlava con gratitudine delle grosse armi da fuoco:

Così, grazie alla luce della ragione, hanno scoperto la nostra Artiglieria, per mezzo della quale le guerre giungono alla fine più rapidamente di quanto non avvenisse nel passato...

La conoscenza scientifica necessaria per usare la polvere da sparo e per alesare un cannone era definita da Donne « la luce della ragione ». Egli però non si rese conto di un altro progresso della stessa tecnologia che affrettava e allargava le

dimensioni delle carneficine. Vi accenna John U. Nef in *War and Human Progress*:

La graduale rinuncia all'armatura come parte dell'equipaggiamento dei soldati, rese disponibili nel corso del Seicento ampie scorte di metalli per fabbricare armi da fuoco e proiettili.

È facile scorgere in questo una rete senza giunture di avvenimenti intrecciati, se appena passiamo a considerare le conseguenze psichiche e sociali delle estensioni dell'uomo.

Negli anni venti re Amanullah mise praticamente il dito in questa rete quando, dopo aver lanciato un siluro, disse:

« Mi sento già mezzo inglese. »

Lo stesso senso dell'ineluttabile intrecciarsi del destino umano fu espresso da quello scolaretto che disse:

« Papà, io odio la guerra. »

« Perché, figliolo? »

« Perché la guerra fa la storia e io odio la storia. »

Le tecniche sviluppate nel corso dei secoli per perforare le canne delle armi da fuoco fornirono i mezzi che resero possibile la macchina a vapore. Per fabbricare lo stelo di un pistone o un fucile bisognava risolvere lo stesso problema: quello di perforare uno spesso strato d'acciaio. In precedenza era stato lo *stress* lineare della prospettiva a incanalare la percezione su direttrici che avrebbero condotto alla creazione del cannone. Molto tempo prima che apparissero i cannoni, la polvere da sparo era già in uso come esplosivo, cioè come dinamite. Perché essa venisse usata come propulsore di proiettili lungo traiettorie prestabilite fu necessario l'avvento in arte della prospettiva. Questo collegamento tra tecnologia e arti può spiegare un problema che rende da tempo perplessi gli antropologi. Essi hanno ripetutamente cercato di spiegare perché i non alfabeti siano in genere pessimi tiratori di fucile, sostenendo che, con l'arco e la freccia, la vicinanza al bersaglio era più importante che la precisione da lontano, del resto quasi impossibile da raggiungere; per questo, dicono alcuni, certi indigeni imitano gli animali di cui vanno a caccia indossandone le pelli per potersi avvicinare al branco. Si fa anche notare che gli archi sono silenziosi e che è difficile che gli animali scappino quando una freccia ha mancato il bersaglio.

Se la freccia è un'estensione della mano e del braccio, il fucile è un'estensione dell'occhio e dei denti. Può essere opportuno ricordare che sono stati i coloni alfabeti d'America i primi a insistere per le canne rigate e per il miglioramento dei mirini. Essi perfezionarono i vecchi moschetti creando il fucile del Kentucky. E i bostoniani, altamente alfabeti, si mostrarono tiratori migliori delle truppe regolari britanniche. La precisione nella mira non è dote dell'indigeno o del boscaiolo, ma dal colono alfabeta. È questa la base del ragionamento che collega il cannone con l'avvento della prospettiva e con l'estensione delle capacità visive mediante l'alfabetismo. Nel corpo dei Marines si è scoperto che esiste un preciso rapporto tra il livello d'istruzione e la mira. Il non alfabeta non riesce con la stessa nostra facilità a scegliere un bersaglio isolato e separato nello spazio, servendosi del fucile come estensione dell'occhio.

Non soltanto la polvere da sparo, ma anche la magnetite era già nota da parecchio tempo, ma perché fosse utilizzata nei compassi per la navigazione lineare bisognò attendere la scoperta della prospettiva lineare nell'arte. Ci misero parecchio i naviganti prima di accettare il concetto di uno spazio uniforme, collegato e continuo. Oggi, in fisica come in pittura e in scultura, il progresso consiste nel rinunciare all'idea di uno spazio uniforme, collegato o continuo. La visibilità ha perduto il suo primato.

Nella seconda guerra mondiale, il tiratore scelto fu sostituito da armi automatiche sparate alla cieca in quelli che venivano chiamati « perimetri di fuoco ». I conservatori si battevano per la sopravvivenza della Springfield a ripetizione che favoriva la precisione del colpo isolato. Ma spruzzare di piombo l'aria in una specie di abbraccio tattile risultò efficace di notte come di giorno, sicché prendere la mira non era più necessario. In questa fase della tecnologia l'uomo alfabeta è nella posizione di quei conservatori che opponevano il fucile Springfield ai perimetri di fuoco. È più o meno la stessa abitudine visiva che gli rende difficile o addirittura impossibile comprendere la musica moderna, come ha dimostrato Milic Capek in *The Philosophical Impact of Modern Physics*. Gli uomini delle società orali del centro Europa sono meglio in grado di intendere le velocità e le relazioni non visive del mondo subatomico.

Le nostre società ad alto livello d'alfabetismo si smarriscono ogni volta che incontrano le nuove strutture d'opinione e di sensibilità derivanti dall'informazione globale e istantanea. Sono ancora prigioniere dei « punti di vista » e dell'abitudine a occuparsi di una cosa per volta. Sono abitudini paralizzanti in qualsiasi struttura elettrica del movimento d'informazione, ma saremmo in grado di controllarle se ci rendessimo conto da che cosa derivano. Le società alfabete considerano però i loro artificiosi pregiudizi visivi un fatto naturale e innato.

L'alfabetismo è ancora oggi la base e il modello di tutti i programmi di meccanizzazione industriale, ma rinchiude il cervello e i sensi dei suoi adepti in quella matrice meccanica e frammentaria così necessaria al permanere della società meccanizzata. È per questo che il passaggio dalla tecnologia meccanica a quella elettrica è per noi tutti così violento e traumatizzante. Abbiamo a lungo adoperato come armi le tecniche meccaniche con il loro limitato potere. Ma le tecniche elettriche non possono essere usate aggressivamente, se non per troncare bruscamente la vita, come accade quando si spegne una luce. La presenza contemporanea di queste due tecnologie è il dramma del ventesimo secolo.

In *Education Automation* R. Buckminster Fuller afferma che gli armamenti sono sempre stati una fonte di progresso tecnologico dell'umanità perché richiedono risultati sempre migliori con mezzi sempre più ridotti. « Quando passammo dalle navi del mare, a quelle del cielo, il rendimento per libbra delle attrezzature e del combustibile divenne ancor più importante che sul mare. »

Questa aspirazione a un potere sempre maggiore con sempre meno materiale è tipica dell'era dell'informazione elettrica. Fuller ha calcolato che nel primo mezzo secolo dell'aeroplano le nazioni del mondo hanno investito due trilioni e mezzo di dollari per finanziare l'aeroplano stesso come arma. Aggiunge che questa cifra corrisponde a sessantadue volte il valore di tutto l'oro esistente sulla terra. Il suo modo d'affrontare questi problemi è più tecnologico di quello degli storici, i quali affermano spesso che la guerra non produce nulla di nuovo in fatto d'invenzioni.

« Quest'uomo ci insegnerà come sconfiggerlo » sembra abbia

detto Pietro il Grande dopo che il suo esercito era stato battuto da Carlo XII di Svezia. E oggi i paesi arretrati possono imparare da noi il modo di batterci. Nell'era dell'informazione elettrica essi si trovano avvantaggiati rispetto alle culture ad alto livello d'alfabetismo e d'industrializzazione. Sono infatti avvezzi alla propaganda e alla persuasione orale, da tempo sparite nelle società industriali, e sono in grado di riceverle. Ai russi è bastato adattare le loro tradizioni iconiche ai nuovi *media* elettrici per diventare aggressivamente efficaci nel mondo moderno dell'informazione. L'idea dell'immagine, che Madison Avenue ha dovuto imparare nel modo più faticoso, era la sola che la propaganda russa avesse a disposizione. Nella loro propaganda i russi non hanno dimostrato fantasia o ingegnosità; hanno soltanto fatto ciò che avevano imparato dalle loro tradizioni religiose e culturali: hanno cioè costruito immagini.

La stessa città è storicamente un'arma militare, uno scudo collettivo o un'armatura, un'estensione del castello della nostra pelle. L'agglomerato urbano è stato preceduto dalla fase del cacciatore e del raccoglitore di cibo, e oggi, nell'era elettrica, gli uomini sono tornati, psichicamente e socialmente, a condizione di nomadi. Solo che adesso si parla di raccolta d'informazioni e di elaborazione di dati. Ma è un fatto universale, che ignora e supera la forma della città la quale appare di conseguenza parecchio antiquata. Con la tecnologia elettrica istantanea, il mondo non può più essere altro che un villaggio, e la città stessa, come forma di dimensioni maggiori, deve inevitabilmente svanire come in una dissolvenza cinematografica. La prima circumnavigazione del globo diede agli uomini del Rinascimento la sensazione assolutamente nuova di abbracciare e possedere la terra, nello stesso modo in cui gli astronauti hanno recentemente modificato ancora una volta i rapporti tra uomo e pianeta, riducendo le dimensioni di quest'ultimo ai limiti di una passeggiatina serale.

La città, come la nave, è un'estensione collettiva del castello della nostra pelle, come l'abito è un'estensione della nostra pelle individuale. Le armi sono invece estensioni delle mani, delle unghie e dei denti, e nascono come utensili indispensabili ad accelerare la lavorazione della materia. Oggi che viviamo in un'epoca di improvviso passaggio dalla tecnologia meccanica

a quella elettrica, è più facile scorgere le caratteristiche di tutte le tecnologie precedenti, dalle quali per il momento ci sentiamo abbastanza distaccati. Poiché la nuova tecnologia elettrica non è un'estensione del nostro corpo, ma del nostro sistema nervoso centrale, possiamo vedere in tutte le tecnologie, linguaggio compreso, dei mezzi per elaborare esperienze nonché per immagazzinare e accelerare informazioni. In questa situazione è plausibile considerare tutte le tecnologie come armi. Le guerre precedenti possono essere ora interpretate come la lavorazione di materiali difficili e resistenti secondo la tecnologia più recente e il rapido scarico di prodotti industriali su un mercato nemico sino a raggiungere una saturazione sociale. La guerra può essere di fatto definita un processo per stabilire un equilibrio tra tecnologie ineguali, e questo spiega la perplessa osservazione di Toynbee secondo la quale ogni invenzione di una nuova arma è un disastro per la società e il militarismo la causa più comune della rovina di una civiltà.

Con il militarismo Roma estese la civiltà, cioè l'individualismo, l'alfabetismo e la linearità, a molte tribù orali e arretrate. E ancora oggi la semplice esistenza di un Occidente alfabeta e industriale appare alle società non alfabete una forza terribilmente aggressiva, come la semplice esistenza della bomba atomica è per le società industriali e meccanizzate una condizione di aggressione universale.

Ogni nuova arma o nuova tecnologia appare dunque a coloro che non la posseggono come una minaccia. Ma quando ciascuno dispone degli stessi sussidi tecnologici, incomincia la concorrenza furiosa del tipo omogeneizzato ed egualitario contro la quale in passato ci si è spesso serviti della strategia della classe sociale e della casta. Casta e classe sono infatti tecniche di rallentamento sociale che tendono a creare una stasi nelle società tribali. Oggi noi siamo in equilibrio tra due epoche, una di de-tribalizzazione, l'altra di ri-tribalizzazione.

Between the acting of a dreadful thing,
and the first motion, all the interim is
like a Phantasma, or a hideous Dream:
the genius and the mortal instruments
are then in council; and the state of man,

like to a little Kingdom, suffers then
the nature of an insurrection.
(*Giulio Cesare*, atto II, scena I)
[Tra l'attuazione di una cosa tremenda e il suo primo impulso, tutto l'interim è come una fantasmagoria o un orribile sogno: il genio e gli strumenti mortali sono allora a concilio; e la condizione dell'uomo, così simile a un piccolo regno, subisce allora l'equivalente di un'insurrezione.]

Il fatto che la tecnologia meccanica, come estensione di varie parti del corpo umano, sia stata sul piano psichico e sociale una forza di frammentazione risulta con particolare evidenza dalle armi meccaniche. Con l'estensione del sistema nervoso centrale mediante le tecnologie elettriche, le armi stesse rendono più evidente l'unità della famiglia umana. La stessa onnicomprensività dell'informazione come arma viene a ricordarci quotidianamente che politica e storia devono essere rifuse in forma di « concretizzazione della fratellanza umana ».

Questo dilemma delle armi è ben presente a Leslie Dewart il quale in *Christianity and Revolution* sottolinea il carattere antiquato delle tecniche frammentarie della *balance of power*. Come strumento politico, la guerra moderna è venuta a significare « l'esistenza e la fine di una società a esclusione di un'altra ». A questo punto le armi si autodistruggono.

33 Automazione. Imparare un modo di vivere

Un titolo di giornale annunciava recentemente che « la piccola vecchia scuola dipinta in rosso muore quando si costruisce una buona strada ». Le scuole di un solo locale, dove tutte le materie vengono contemporaneamente insegnate a tutte le classi, spariscono automaticamente quando il miglioramento dei trasporti permette spazi e insegnamenti specializzati. Ma, portando all'estremo il movimento d'accelerazione, torna invece a sparire la specializzazione dello spazio e della materia. Con l'automazione, non soltanto scompaiono gli impieghi ma ricompaiono i ruoli complessi. Secoli di specializzazione in pedagogia e nell'ordinamento dei dati terminano con il ricupero istantaneo dell'informazione reso possibile dall'elettricità. L'automazione è informazione. Essa pone termine, non soltanto all'epoca degli impieghi differenziati nel mondo del lavoro, ma anche a quella delle materie differenziate nel mondo del sapere; non però, naturalmente, al mondo del sapere. Il lavoro futuro sarà quello di imparare a vivere nell'era dell'automazione. È una caratteristica comune a tutta la tecnologia elettrica, che pone fine alle antiche dicotomie tra tecnologia e cultura, tra arte e commercio e tra lavoro e tempo libero. Mentre nell'era meccanica della frammentazione il tempo libero era assenza di lavoro, o puro ozio, nell'era elettrica è vero il contrario. Ora che l'età dell'informazione richiede l'uso simultaneo di tutte le nostre facoltà, ci accorgiamo di riposare soprattutto quando siamo intensamente coinvolti, come del resto accadde sempre agli artisti, in tutti i tempi.

Rimanendo nell'ambito specificamente industriale, si può notare innanzi tutto come una delle più riconoscibili differenze tra era meccanica ed era elettrica si manifesti nei diversi metodi di inventario. Dall'avvento dell'elettricità non si fanno tanti inventari delle merci in magazzino quanto piuttosto dei

materiali che sono in continuo processo di trasformazione in luoghi spazialmente lontani. Infatti l'elettricità non soltanto dà preminenza al processo (nel fabbricare non meno che nell'apprendere), ma rende indipendente la fonte dell'energia dalla ubicazione del processo. Per quanto riguarda i *media* dello svago, si parla di *mass media* perché la fonte del programma e il processo dell'esperienza che se ne ricava sono indipendenti nello spazio e simultanei nel tempo. Nell'industria questo fatto fondamentale provoca quella rivoluzione scientifica che si chiama « automazione » o « cibernetica ».

Nell'insegnamento, la divisione convenzionale del *curriculum* in materie è già antiquata come il *trivium* e il *quadrivium* medievali dopo il Rinascimento. Ogni materia affrontata in profondità suggerisce un rapporto immediato con altre. L'aritmetica, se insegnata in termini di teoria dei numeri, di logica simbolica e di storia culturale cessa di essere una semplice procedura per risolvere dei problemi. Insistendo negli schemi attuali delle nozioni frammentate e prive di alcun rapporto tra loro, i nostri programmi scolastici prepareranno cittadini incapaci di comprendere il mondo cibernetico nel quale vivono.

Quasi tutti gli scienziati si rendono conto che da quando abbiamo acquisito qualche conoscenza in fatto di elettricità non è più possibile parlare degli atomi come di particelle di materia. Non solo, ma quanto più si sa delle « scariche » e dell'energia elettrica, tanto meno si parla dell'elettricità come di cosa che « scorre » su un filo come l'acqua in un fiume, o è « contenuta » in una batteria. Si tende piuttosto a parlare dell'elettricità come i pittori parlano dello spazio, cioè come di una condizione variabile che coinvolge le posizioni di due o più corpi. Non si dice più che l'elettricità è « contenuta » in qualche cosa. I pittori sanno da tempo che gli oggetti non sono contenuti nello spazio, ma generano spazi propri. Un secolo fa l'incipiente consapevolezza di questo fatto nel mondo matematico permise a Lewis Carrol, matematico di Oxford, di ideare *Alice nel paese delle meraviglie*, dove tempi e spazi non sono uniformi e continui come erano parsi dopo l'avvento della prospettiva rinascimentale. Quanto alla velocità della luce, essa è semplicemente la velocità della causalità totale.

Uno dei fenomeni più significativi dell'era elettrica consiste

nel creare una rete globale che ha molte delle caratteristiche del nostro sistema nervoso centrale, il quale non è soltanto una rete elettrica ma un campo unificato di esperienza. Come dicono i biologi, il cervello è il luogo dove si possono scambiare e trasformare esperienze e impressioni d'ogni genere, il che ci permette di « reagire al mondo quale unità ». Naturalmente, quando entra in gioco la tecnologia elettrica, le operazioni estremamente varie dell'industria e della società assumono rapidamente una fisionomia unica. Ma questa unità organica e interdipendente, che l'elettromagnetismo induce nelle aree e negli organi d'azione più diversi e specializzati, è tutto il contrario dell'organizzazione di una società meccanizzata. Alla meccanizzazione di un processo si arriva con la frammentazione, a partire dalla meccanizzazione della scrittura mediante i caratteri mobili, che è stata definita la « monofrattura della manifattura ».

Il telegrafo elettrico, incrociato con la tipografia, ha creato quella strana forma nuova che è il giornale moderno. Qualsiasi pagina della stampa telegrafica è un mosaico surrealista di frammenti di « interesse umano » in vivace azione reciproca. Identica era la forma artistica dei primi film di Chaplin e del muto in generale. Anche qui un'estrema accelerazione della meccanizzazione, una catena di montaggio di inquadrature immobili su celluloide determinò un curioso capovolgimento. Il meccanismo cinematografico, aiutato dalla luce elettrica, creò l'illusione della forma e del movimento organico, come cinquecento anni prima una posizione fissa aveva creato l'illusione della prospettiva su una superficie piana.

La stessa cosa accade, meno superficialmente, quando il principio elettrico attraversa le linee meccaniche dell'organizzazione industriale. L'automazione conserva del carattere meccanico solo quel tanto che l'automobile conservava delle forme del cavallo e del carro. Tuttavia la gente parla dell'automazione come se non avessimo mai superato la barriera dell'avena e come se alle prossime elezioni il voto equino potesse travolgere il regime dell'automazione.

L'automazione non è un'estensione dei principi meccanici di frammentazione e separazione delle operazioni, ma è l'invasione del mondo meccanico da parte dell'istantaneità elettrica. Per questo coloro che se ne occupano direttamente insistono nel

dire che non è solo un modo di fare ma un modo di pensare. La sincronizzazione istantanea di numerose operazioni ha posto fine al vecchio schema meccanico di disporre le operazioni in una sequenza lineare. La catena di montaggio è scomparsa come la fila degli uomini soli alle feste. E non è soltanto l'aspetto lineare e sequenziale dell'analisi meccanica che è stato cancellato dall'accelerazione elettrica e da quella esatta sincronizzazione dell'informazione che è l'automazione.

L'automazione (o meglio la cibernetica) investe tutte le unità e le componenti del processo industriale e commerciale, nello stesso modo in cui la radio e la TV stabiliscono nuovi rapporti d'interdipendenza tra i singoli membri del pubblico. Questo nuovo tipo di rapporto, nell'industria come nello svago, è conseguenza della velocità elettrica istantanea. La tecnologia elettrica estende il processo istantaneo della conoscenza mediante un rapporto tra le sue componenti analogo a quello in corso da sempre all'interno del nostro sistema nervoso centrale. Questa stessa velocità costituisce « unità organica » e pone termine all'era meccanica che si era messa decisamente in moto con Gutenberg. L'automazione apporta una vera « produzione di massa », non in termini di dimensioni ma di un abbraccio istantaneo e onnicomprensivo. Tale è anche il carattere dei *mass media*, definizione che non si riferisce alle dimensioni del loro pubblico, ma al fatto che ognuno vi si trova contemporaneamente coinvolto. Così, con l'automazione, le industrie dei beni di consumo hanno lo stesso carattere strutturale delle industrie del divertimento, nella misura in cui entrambe s'avvicinano alla condizione dell'informazione istantanea. L'automazione influenza non soltanto la produzione ma ogni fase del consumo e della compravendita; perché in questo circuito il consumatore diventa produttore, come il lettore del mosaico del giornale basato sul telegrafo si crea le proprie notizie o è le notizie stesse.

Ma nell'automazione esiste una componente fondamentale quanto la tattilità nell'immagine televisiva. È il fatto che, in ogni macchina automatica come in ogni galassia di macchine e di funzioni, la generazione e la trasmissione dell'energia sono separate dall'operazione che di questa energia s'avvale. Lo stesso discorso si applica a tutte le strutture servomeccaniche che

implicano una reazione. La fonte dell'energia è distinta dal processo di trasformazione dell'informazione o di applicazione della conoscenza. Ciò è ovvio per il telegrafo, dove energia e canale non vengono influenzati dal fatto che il codice possa essere trascritto in francese o in tedesco. La stessa separazione tra energia e processo si può riscontrare nell'industria automatizzata. L'energia elettrica può essere applicata indifferentemente e rapidamente a compiti di diversa natura.

Questo non si è mai potuto dire per i sistemi meccanici. Qui è sempre esistito un rapporto diretto tra energia e lavoro fatto, si trattasse della mano e del martello, dell'acqua e del mulino, del cavallo e del carro, o del vapore e del pistone. L'elettricità inserì nel discorso una curiosa elasticità, in quanto la luce illumina un campo totale senza dettare ciò che deve essere fatto. Essa permette una serie di attività diverse, esattamente come l'energia elettrica. La luce è un tipo di energia non specialistico come l'informazione e la conoscenza. È questo che hanno in comune elettricità e automazione, in quanto energia e informazione possono avere applicazioni estremamente varie.

È indispensabile rendersi conto di questo fatto per capire l'era elettronica, e in particolare l'automazione. Oggi energia e produzione tendono a fondersi con l'informazione e la conoscenza. La compravendita e il consumo tendono a identificarsi con l'apprendimento, la comprensione e l'assorbimento dell'informazione. Ciò fa parte dell'« implosione » elettrica, che segue o succede a secoli di « esplosione » e di crescente specializzazione. L'era elettronica è letteralmente un'epoca d'illuminazione. Come la luce è insieme energia e informazione, così l'automazione elettrica unisce in un processo inestricabile produzione, consumo e conoscenza. Per questa ragione gli insegnanti sono già nell'economia americana il gruppo più numeroso di impiegati e possono benissimo diventare il solo.

Il processo d'automazione, oltre a provocare un ritiro di mano d'opera dall'industria, fa sì che l'apprendimento divenga il tipo principale di produzione e di consumo. Per questo è assurdo aver paura della disoccupazione. L'apprendimento pagato diventerà presto nella nostra società la principale forma d'impiego e verrà a costituire uan fonte di nuove ricchezze. È questo il nuovo ruolo dell'uomo in una società dove l'automa-

zione toglie qualsiasi significato al vecchio concetto meccanicistico del « lavoro », sia al livello impiegatizio, quale serie di compiti frammentati, sia al livello operaio, quale mansione circoscritta, ultraspecialistica.

I tecnici dicono che, quanto più sale il livello dell'informazione, tanto più è possibile adattare a qualsiasi uso qualsiasi materiale. Questo principio è la chiave per capire l'automazione elettrica. Nel caso dell'elettricità, man mano che l'energia diventa indipendente dall'operazione « lavoro », non è soltanto la velocità a determinare un'azione reciproca totale o organica, bensì anche la natura stessa dell'elettricità: pura informazione che, nella sua applicazione pratica, illumina tutto ciò che tocca. Qualsiasi processo che s'avvicini all'azione reciproca istantanea di un campo totale tende a elevarsi al livello della consapevolezza, al punto che i calcolatori danno l'impressione di « pensare » davvero. In realtà essi sono per ora esattamente specializzati e manca loro quel pieno processo di rapporti che è all'origine della consapevolezza. Ovviamente si può fare in modo che simulino il processo della consapevolezza, come le nostre reti elettriche globali incominciano ora a simulare le condizioni del nostro sistema nervoso centrale. Ma un calcolatore consapevole sarebbe ancora un'estensione della nostra coscienza, come un telescopio è un'estensione dei nostri occhi o il fantoccio di un ventriloquo è un'estensione del ventriloquo.

Certo l'automazione presuppone il servomeccanismo e il calcolatore, cioè l'elettricità come magazzino e acceleratore d'informazione. Queste caratteristiche di magazzino, o « memoria », e di acceleratore sono fondamentali per qualsiasi *medium* di comunicazione. Con l'elettricità non è una sostanza corporea ad essere immagazzinata o spostata, ma la percezione in sé è l'informazione. Quanto all'accelerazione tecnologica, essa sta quasi raggiungendo la velocità della luce. Tutti i *media* non elettrici si sono accontentati di affrettare un poco le cose. Ma manca alla ruota, alla strada, alla nave, all'aeroplano e persino al razzo spaziale, la caratteristica del movimento istantaneo. Dobbiamo allora stupirci che l'elettricità conferisca a tutte le organizzazioni umane preesistenti caratteristiche completamente nuove? La fatica stessa dell'uomo diventa ora una forma d'illuminazione. Come, prima della caduta, Adamo nel giardi-

no dell'Eden aveva il compito di contemplare le creature e di dar loro un nome, così accade con l'automazione. Ci basta nominare un programma, un processo o un prodotto per vederlo realizzato. Non succedeva più o meno lo stesso con gli Schmoos di Al Capp? Bastava guardare uno Schmoo e pensare con bramosia a una braciola di maiale o al caviale, e lo Schmoo si trasformava estaticamente nell'oggetto desiderato. L'automazione ci porta il mondo degli Schmoos, dove la fabbricazione fuori serie sostituisce la produzione di massa.

Avviciniamo adesso, come dicono i cinesi, le nostre sedie al fuoco e vediamo meglio ciò che stiamo dicendo. I mutamenti elettrici associati all'automazione non hanno nulla a che vedere con le ideologie o i programmi sociali. In caso contrario sarebbe possibile rallentarli o controllarli. Invece nelle estensioni tecnologiche del nostro sistema nervoso centrale che noi chiamiamo *media* elettrici ebbero inizio oltre un secolo fa sul piano subliminale. Subliminali sono anche stati i loro effetti, e tali rimangono. In nessun periodo della cultura umana gli uomini hanno compreso i meccanismi psichici toccati dalle invenzioni e dalla tecnologia. Ma oggi la velocità istantanea dell'informazione elettrica permette per la prima volta di riconoscere con facilità gli schemi e i contorni formali del mutamento e dello sviluppo. Il mondo intero, passato e presente, ci si rivela come una pianta che cresce in un film enormemente accelerato. Velocità elettrica è sinonimo di luce e di comprensione delle cause. Di conseguenza, applicando l'elettricità a situazioni precedentemente meccanizzate, si scoprono con facilità connessioni causali e schemi praticamente non osservabili al ritmo più lento del mutamento meccanico. Se ripercorriamo il lungo cammino dell'alfabetismo e della stampa e i loro effetti sull'esperienza e sull'organizzazione sociale, ci accorgiamo subito che tali forme hanno determinato quell'alto livello di uniformità e omogeneità sociali, che è indispensabile all'industria meccanica. Ripercorriamo dunque questo cammino: subiremo quello *shock*, prodotto dalla presenza di un elemento inconsueto in un mondo familiare, che è necessario per comprendere la vita delle forme. L'elettricità ci spinge a risalire alle origini del nostro sviluppo meccanico in quanto in gran parte lo capovolge. La meccanizzazione si fonda sullo spezzettamento dei pro-

cessi in frammenti omogeneizzati ma senza rapporti tra loro. L'elettricità torna a unire questi frammenti perché la sua velocità richiede un alto grado d'interdipendenza tra tutte le fasi di ogni operazione. Sono state l'accelerazione elettrica e l'interdipendenza a condannare nell'industria la catena di montaggio.

La stessa necessità di un rapporto organico, determinata dalla velocità elettrica della sincronizzazione, ci impone oggi di attuare, industria per industria e paese per paese, esattamente la stessa relazione organica che si è attuata nella singola unità automatizzata. La velocità elettrica richiede una strutturazione organica dell'economia globale nello stesso modo in cui la meccanizzazione attraverso la stampa e la strada condusse all'accettazione dell'unità nazionale. Non dimentichiamo che il nazionalismo fu nell'epoca rinascimentale una formidabile invenzione e una rivoluzione che eliminò molte delle antiche regioni con i conseguenti rapporti di sudditanza. E questa rivoluzione fu attuata quasi totalmente grazie all'accelerazione dell'informazione mediante i caratteri mobili uniformi. Il nazionalismo s'oppose con successo ai poteri tradizionali e ai raggruppamenti culturali che erano andati lentamente formandosi in varie regioni. Il pluri-nazionalismo ha per lungo tempo negato all'Europa un'unità economica; è soltanto dopo la seconda guerra mondiale che si è incominciato a parlare di mercato comune. La guerra è un mutamento sociale accelerato, come l'esplosione è una reazione chimica accelerata e un movimento accelerato di materia. Da quando la velocità elettrica governa l'industria e la vita sociale, l'esplosione, nel senso di fragoroso sviluppo dirompente, è divenuta la normalità. D'altro canto, la « guerra » di vecchio tipo è ormai inattuabile; sarebbe come giocare al « mondo » con dei *bulldozer*. Interdipendenza organica significa che la distruzione di qualsiasi parte dell'organismo può risultare fatale per il tutto. Ogni industria ha dovuto « ripensare daccapo » (la goffaggine di questa espressione rivela quanto sia stato penoso questo processo) il proprio posto nell'economia, una funzione dopo l'altra. Ma l'automazione costringe non solo gli industriali e gli urbanisti, ma anche i responsabili del governo e persino dell'istruzione a stabilire un rapporto con i fatti sociali.

I vari settori dell'organizzazione militare hanno dovuto af-

frettarsi a fare i conti con l'automazione. Sono sparite le ingombranti forme meccaniche di questa organizzazione. Piccole squadre di esperti hanno sostituito gli eserciti coscritti di ieri ancor prima di assumersi il compito di riorganizzare l'industria. Una cittadinanza omogeneizzata e addestrata in modo uniforme, tanto lunga da prepararsi ma tanto necessaria a una società meccanizzata, diventa, in una società automatizzata, un ingombro e un problema, perché automazione ed elettricità richiedono in ogni momento accostamenti in profondità in tutti i campi. Di qui l'improvviso rifiuto della standardizzazione dei prodotti, del paesaggio, del modo di vivere e dell'istruzione verificatosi in America dopo la seconda guerra mondiale. È un mutamento di rotta imposto dalla tecnologia elettrica in generale e dall'immagine televisiva in particolare.

L'automazione è stata applicata per la prima volta su vasta scala nelle industrie chimiche del gas, del petrolio, del carbone e dei minerali metallici. Gli enormi progressi in queste operazioni, resi possibili dall'energia elettrica, hanno ora incominciato a estendersi, grazie al calcolatore, a tutti i settori del lavoro d'ufficio e della direzione. Molte persone di conseguenza hanno preso a considerare l'intera società come un'unica macchina unificata per produrre ricchezza. Tale è la prospettiva normale dell'agente di cambio, che manipola azioni e informazioni con l'aiuto dei *media* elettrici del giornale, della radio, del telefono e della telescrivente. Ma la manipolazione astratta dell'informazione come mezzo per produrre ricchezza non è più un suo monopolio; è ora applicata anche da tutti gli ingegneri e da tutte le industrie della comunicazione. Se è l'elettricità a dare energia e sincronizzazione, tutti gli aspetti della produzione, del consumo e dell'organizzazione diventano accidentali rispetto alla comunicazione. L'idea stessa della comunicazione come azione reciproca è insita nell'elettricità, la quale nella sua molteplicità intensiva associa all'informazione l'energia.

Chiunque esamini gli schemi dell'automazione s'accorge che, per perfezionare una macchina rendendola autonoma, è necessario « alimentarla », cioè introdurre un circuito d'informazione dove prima c'era soltanto un flusso a senso unico o una sequenza meccanica. È questa la fine della linearità introdotta

nel mondo occidentale dall'alfabeto e dalle forme continue dello spazio euclideo. E questo dialogo tra il meccanismo e l'ambiente determina un'ulteriore associazione delle singole fabbriche e officine con l'intera matrice industriale dei materiali e dei servizi di una cultura. Naturalmente con quest'ultima fase si entra in contatto con il mondo della politica, in quanto il considerare l'intero complesso industriale come un sistema organico influisce sugli impieghi, sulla sicurezza, sull'istruzione e sulla politica, esigendo una piena comprensione in anticipo dei prossimi mutamenti strutturali. In queste organizzazioni elettriche e istantanee non c'è spazio per stupidi presupposti e per fattori subliminali.

Oggi l'industria e l'urbanistica incominciano a costruire le loro opere al contrario, *partendo cioè dall'effetto*, come gli artisti stanno facendo da oltre un secolo. In genere le accelerazioni elettriche richiedono la piena conoscenza degli effetti. Le accelerazioni meccaniche, per quanto radicali nella trasformazione della vita personale e sociale, potevano ancora svilupparsi in sequenza. Gli uomini erano in grado di vivere l'intera loro vita basandosi su un unico assortimento di capacità. Con l'accelerazione elettrica questo non è più possibile. Il fatto che alti dirigenti di mezza età debbano acquisire conoscenze e capacità nuove è una delle esigenze più comuni e dei fatti più impressionanti della nuova tecnologia. Gli alti dirigenti sono tra i gruppi più duramente pressati e più insistentemente tormentati di tutta la storia umana. L'elettricità non ha soltanto richiesto una conoscenza sempre più profonda e un'azione reciproca sempre più rapida, ma ha anche imposto di armonizzare i piani di produzione con lo stesso rigore che si richiede agli esecutori di una grande orchestra sinfonica. E le soddisfazioni sono scarse per loro come per i suonatori, poiché chi fa parte di una grande orchestra non ode nulla della musica che arriva al pubblico. Riceve soltanto del rumore.

Il risultato dell'accelerazione elettrica nell'industria in generale è la creazione di un'intensa sensibilità ai rapporti e ai processi reciproci, tale da esigere tipi sempre nuovi di organizzazione e di capacità. Secondo le vecchie prospettive dell'era meccanica, questa rete elettrica di impianti e processi appare estremamente fragile. Ma essa non è meccanica e incomincia a

sviluppare la sensitività e la duttilità dell'organismo umano, oltre a richiedere la stessa varietà di nutrimento dell'organismo animale.

Grazie ai processi istantanei e complessi della forma organica, l'industria automatizzata acquista anche la capacità di adattarsi a molteplici usi. Una macchina messa a punto per produrre automaticamente lampadine elettriche riassume una serie di processi svolti in precedenza da più macchine. Basta un uomo che la sorvegli e può continuare con l'inesorabilità di un albero ad assorbire energia e a sfornare prodotti. Ma, a differenza dell'albero, ha un sistema incorporato di maschere e attrezzi che può essere spostato e far sì che la macchina sforni prodotti d'ogni genere, dalle valvole termoioniche ai bicchieri e alle decorazioni per gli alberi di Natale. Un impianto automatizzato assomiglia dunque a un albero per quanto riguarda la continuità dell'immissione e della produzione, ma è un albero che può diventare, a seconda delle esigenze, ora una quercia, ora un acero e ora un noce. È nella logica dell'automazione o dell'elettricità che lo specialismo non sia più limitato a una specializzazione sola. La macchina automatica può lavorare in modo specialistico, ma non necessariamente in un solo settore. Come le nostre mani e le nostre dita, capaci di molti compiti, l'unità automatica ha in sé una possibilità d'adattamento praticamente sconosciuta nella fase preelettrica e meccanica della tecnologia. Man mano che una cosa diventa più complessa, diventa anche meno specializzata. L'uomo è più complesso e meno specializzato del dinosauro. Le vecchie operazioni meccaniche erano progettate in modo da diventare tanto più efficienti quanto più si allargavano e si specializzavano. Il discorso sull'unità di produzione elettrica e automatizzata è invece parecchio diverso. Una nuova macchina automatica per fabbricare tubi di scappamento per automobili non è più grande di due o tre scrivanie da ufficio. Il quadro di controllo di un cervello elettronico ha le dimensioni di un leggio. Non ha filiere, fissaggi o prese, ma accessori di uso più generale come pinze, piegatrici o comandi. Con questa macchina, a partire dalla lunghezza del tubo normale, è possibile costruire uno dopo l'altro ottanta diversi tipi di tubi di scappamento con la stessa rapidità, la stessa facilità e lo stesso costo con cui se ne co-

struirebbero ottanta dello stesso tipo. La caratteristica dell'automazione elettrica è proprio in questo ritorno alla flessibilità artigianale utilizzabile a tutta una serie di scopi, propria anche delle nostre mani. A questo punto la programmazione può includere una serie infinita di mutamenti di programma. È l'alimentazione elettrica, cioè lo schema del dialogo, che distingue la macchina automatica programmata da un cervello elettronico dal vecchio principio meccanico del movimento a senso unico.

Questo cervello elettronico è un modello che ha caratteristiche comuni a tutta l'automazione. Dal momento in cui assorbono la materia prima a quello in cui sfornano il prodotto finito le operazioni tendono ad essere automatiche in modo indipendente nonché interdipendente. Il loro concerto sincronizzato è soggetto al controllo di calibri e strumenti che possono essere spostati da pannelli di controllo anch'essi elettronici. Il materiale da assorbire è relativamente uniforme per sagoma, dimensioni e proprietà chimiche, come il materiale che si produce. Ma in queste condizioni la lavorazione permette di produrre al massimo livello di capacità per tutto il tempo necessario. In confronto con le vecchie macchine, c'è la stessa differenza che corre tra un suono d'oboe in un'orchestra e lo stesso tono dato da uno strumento elettronico. Con quest'ultimo qualsiasi tono è disponibile a qualunque intensità e per qualunque durata. La vecchia orchestra sinfonica era una macchina fatta di strumenti diversi che creavano un effetto di unità organica. Con lo strumento elettronico si *parte* invece dall'unità organica come fatto immediato di perfetta sincronizzazione. Per questo è abbastanza assurdo cercar di creare un effetto di unità organica. La musica elettronica deve porsi altri obiettivi.

Tale è anche la dura logica dell'automazione industriale. Tutto ciò che un tempo ottenevamo meccanicamente con grande fatica e coordinazione, può essere ora fatto elettricamente senza il minimo sforzo. Di qui lo spettro della disoccupazione e dell'espropriazione che ossessiona l'era elettrica. Ricchezza e lavoro diventano fattori d'informazione e per mandare avanti un'azienda, o per metterla in rapporto con i mercati e le esigenze della società, sono necessarie strutture totalmente nuove. Con la tecnologia elettrica l'interdipendenza e i processi reci-

proci di tipo nuovo che hanno assunto il controllo della produzione si estendono anche al mercato e alle organizzazioni sociali. È per questo che mercati e scuole, architettati in modo da ricevere i prodotti del lavoro servile e della produzione meccanica non sono più sufficienti. Il nostro sistema scolastico ha assunto da tempo il carattere frammentario del meccanicismo. Ed è ora soggetto a crescenti pressioni perché acquisti la profondità di rapporti indispensabile nel mondo istantaneo dell'organizzazione elettrica.

Paradossalmente, l'automazione rende obbligatoria l'educazione liberale. L'era elettrica dei servomeccanismi libera improvvisamente gli uomini dalla schiavitù meccanica e specialistica della precedente epoca delle macchine. Ciò che la macchina e l'automazione fecero del cavallo, liberandolo dalla fatica e proiettandolo sul piano dello svago, l'automazione lo fa con gli uomini. Improvvisamente ci si minaccia una liberazione che metterà a dura prova le nostre risorse interiori di autonomia e di partecipazione immaginativa alla società. Può sembrare un invito agli uomini perché assumano il ruolo finora coperto dagli artisti. L'effetto è di far sì che molti si rendano conto di quanto siano arrivati a dipendere dalle forme di *routine* frammentate e ripetitive che avevano caratterizzato l'era meccanica. Migliaia d'anni fa l'uomo, nomade e raccoglitore di cibo, aveva assunto funzioni posizionali o relativamente sedentarie. Incominciò così a specializzarsi. Lo sviluppo della scrittura e della stampa furono tra le tappe principali di questo processo. Esse furono estremamente specialistiche in quanto separarono le funzioni della conoscenza da quelle dell'azione, anche se a volte poteva apparire con chiarezza che « la penna è più potente della spada ». Ma con l'elettricità e l'automazione la tecnologia dei processi frammentati si fuse con il dialogo umano e con la stessa necessità di considerare l'unità umana nel suo complesso. Gli uomini sono improvvisamente diventati raccoglitori di conoscenza, nomadi come mai nel passato, liberi da specializzazioni frammentarie come mai nel passato, ma anche coinvolti come mai nel passato nella totalità del processo sociale, perché con l'elettricità estendiamo globalmente i nostri sistemi nervosi centrali, mettendo istantaneamente in rapporto ogni esperienza umana. Abituati da tempo a questa

situazione dalle notizie di borsa o dai titoli sensazionali delle prime pagine, possiamo afferrare più rapidamente il significato di questa nuova dimensione, se consideriamo che è possibile ad esempio « collaudare » mediante calcolatori un tipo di aereo non ancora costruito. Siamo in grado di programmare le caratteristiche di un aereo e di sperimentarlo in tutta una serie di condizioni estreme, prima ancora che esso abbia lasciato il tavolo da disegno. E lo stesso vale per prodotti e organizzazioni nuove di ogni tipo. E possiamo, mediante gli elaboratori elettronici, rispondere a complesse esigenze sociali con la stessa certezza architettonica che sperimentavamo un tempo negli alloggi privati. L'industria è diventata un'unità di calcolo, come la società, la politica e l'istruzione.

I mezzi elettrici per immagazzinare e spostare con rapidità e precisione l'informazione rendono maneggevoli le unità più grosse quanto le più piccole. Così l'automazione di un impianto o di un'intera industria costituisce un piccolo modello dei mutamenti che devono verificarsi nella società grazie alla tecnologia elettrica. L'interdipendenza totale è il punto di partenza. Tuttavia le possibilità di scelta, per quanto riguarda il progetto, lo *stress* e gli obiettivi, all'interno di questo campo totale di processi elettromagnetici sono molto maggiori di quanto non potessero esserlo nell'era della meccanizzazione.

Poiché è indipendente dal luogo o dal tipo dell'operazione l'energia elettrica introduce nel lavoro da compiere schemi di decentramento e di diversità. È una logica che risulta abbastanza chiaramente, per esempio, dalla differenza tra luce del fuoco e luce elettrica. Le persone raccolte intorno a un focolare o a una candela per riceverne calore o luce sono meno atte a sviluppare pensieri indipendenti o a perseguire autonome finalità, di quelle che hanno a loro disposizione la luce elettrica. Analogamente gli schemi sociali e didattici insiti nell'automazione sono quelli del lavoro indipendente e dell'autonomia artistica. La paura dell'automazione come minaccia di uniformità su scala mondiale non è che la proiezione nel futuro di standardizzazioni e specializzazioni meccaniche che appartengono ormai al passato.

Indice

Rileggere McLuhan: accettare o guidare il cambiamento?
di Giovanni Cesareo 7

Introduzione 19

Parte prima 23
1 Il «medium» è il messaggio 25
2 «Media» caldi e freddi 41
3 Capovolgimento del «medium» surriscaldato 53
4 L'amore degli aggeggi. Narciso come narcosi 61
5 Energia ibrida. «Les liaisons dangereuses» 68
6 I «media» come traduttori 76
7 Sfida e crollo. La nemesi della creatività 82

Parte seconda 95
8 La parola parlata. Fiore del male? 97
9 La parola scritta. Un occhio per l'orecchio 101
10 Strade e percorsi di carta 109
11 Numero. Profilo della folla 126
12 L'abbigliamento. L'estensione della nostra pelle 138
13 Gli alloggi. Nuovo aspetto e nuova prospettiva 142
14 Denaro. La «Credit Card» del povero 150
15 Orologi. Il profumo del tempo 164
16 La stampa. Come capirla 177
17 Fumetti. «MAD», anticamera della TV 184
18 La parola stampata. Architetto del nazionalismo 191
19 Ruota, bicicletta e aeroplano 201
20 La fotografia. Il bordello senza muri 209
21 Giornali. Governare lasciando trapelar notizie 225
22 L'automobile. La sposa meccanica 240

23 La pubblicità. Stare, sconvolti, «al passo con i Jones» 249
24 Giochi. Le estensioni dell'uomo 257
25 Telegrafo. L'ormone sociale 269
26 La macchina per scrivere. L'età del ferreo capriccio 282
27 Il telefono. Tromba squillante o «simbolo tintinnante?» 289
28 Il grammofono. Il giocattolo che ha contratto il petto della nazione 299
29 Cinema. Il mondo in bobina 309
30 Radio. Il tamburo tribale 323
31 Televisione. Il gigante timido 334
32 Armi. Guerra delle icone 366
33 Automazione. Imparare un modo di vivere 374

Finito di stampare
il 21 marzo 1986
dalla Garzanti Editore s.p.a.,
Milano

47235